GASTON PARIS

MÉLANGES

DE

Littérature Française

DU MOYEN AGE

PUBLIÉS PAR

Mario ROQUES

PREMIÈRE PARTIE

LA LITTÉRATURE FRANÇAISE AU MOYEN AGE

L'ÉPOPÉE — LE ROMAN

PARIS

HONORÉ CHAMPION, LIBRAIRE-ÉDITEUR

5, QUAI MALAQUAIS, 5

1910

AVERTISSEMENT

Nous réunissons sous le titre de *Mélanges de littérature française du moyen âge*, comme nous l'avons fait pour les *Mélanges linguistiques*, des mémoires insérés par Gaston Paris dans certaines publications collectives qui sont parfois difficilement accessibles ou qui ne peuvent être comptées parmi les instruments de travail indispensables aux romanistes : *Journal des Savants*, *Rassegna bibliografica*, *Revue de l'Orient latin*, etc. ; *Mélanges Couture*, *Furnivall*, *Havet*, *Wahlund* ; publications de Sociétés académiques provinciales, etc.

Nous ne réimprimons, par contre, aucun des articles insérés dans la *Romania*, l'*Histoire littéraire de la France* ou le *Bulletin* de la *Société des anciens textes*.

Ce recueil suit dans ses dispositions générales le plan de la *Bibliographie des travaux de G. Paris* ; il est réparti en six sections :

I. *La littérature française au moyen âge* ;
II. *L'épopée* ;
III. *Le roman* ;
IV. *L'histoire* ;
V. *La poésie lyrique* ;
VI. *La littérature du XVe siècle.*

PQ153
P25
1910bx
Munn

La première partie comprend les sections I et II et incomplètement la section III ; la deuxième partie sera achevée en 1910 ; elle comprendra, sauf modifications peu probables, les articles qui, dans la *Bibliographie*, portent les numéros :

574 (*Renart*) ; — 601 (*Philippe de Novare*) ; — 628 (*Cours d'amour*), 631 (*Poésie lyrique*), 831 (*Jaufré Rudel*), 639 (*Belle Aaliz*) ; — 715 (*Nouvelle française*), 719 (*Guillaume Coquillart*).

Nous serions très reconnaissants à ceux de nos confrères qui voudraient bien nous indiquer, s'il y a lieu, les modifications à apporter à ce plan.

La deuxième partie sera complétée par des index étendus analogues à ceux des *Mélanges linguistiques*.

Notre réimpression reproduit le texte des tirages à part, quand Gaston Paris en a fait faire. Nous n'y avons corrigé que les fautes typographiques évidentes.

Les indications que nous avons cru indispensable d'ajouter sont placées entre [ ].

Nous avons pu pour quelques articles (*Littérature normande*, *Anseïs*, *Pépin le Bref*) recueillir les corrections ou additions inscrites par Gaston Paris dans les marges de ses exemplaires personnels. Nous les avons fait précéder d'un * et insérées aussi entre [*].

MARIO ROQUES.

FROM THE
PERSONAL LIBRARY OF
JAMES BUELL MUNN
1890 – 1967

BOSTON PUBLIC LIBRARY

I

LA LITTÉRATURE FRANÇAISE

AU MOYEN AGE

PQ153
.P25
1910bx
Mumm

[LITTÉRATURE MÉDIÉVALE ET LITTÉRATURE MODERNE.]

Voici la première fois que dans une histoire générale de la littérature française conçue sur une grande échelle la littérature du moyen âge reçoit la place qui lui appartient. Elle n'est pas ici reléguée dans une sorte d'introduction générale et bornée à quelques indications sommaires données de seconde main et presque à contre-cœur. Elle est étudiée directement, traitée avec ampleur, exposée sous tous ses aspects et suivie dans tout son développement. On a cherché et on a pu trouver, pour atteindre le but qu'on s'était proposé, des savants d'une compétence reconnue et spéciale, dont les noms garantissent pour chacun d'eux la sûreté de l'information et la parfaite intelligence du sujet qui lui a été assigné. C'est là un fait considérable : il témoigne des grands progrès accomplis en ces dernières années dans l'étude de notre passé, et il marquera une date dans l'histoire littéraire du XIX^e^ siècle lui-même. Le temps n'est plus où l'on considérait tous les siècles qui ont précédé la Renaissance comme indignes d'attirer l'attention de la critique, comme occupés par de vagues et informes productions qui ne méritaient pas d'être classées dans la littérature nationale, et où on les abandonnait à une érudition dont les recherches n'intéressaient que ceux qui s'y livraient. On a compris qu'il n'était pas plus juste d'exclure de notre littérature les sept siècles qui vont des Serments de Strasbourg à la *Défense et illustration de la langue françoise* qu'il ne le serait de les éliminer de nos annales. Ils figurent dans l'histoire des formes qu'a prises notre pensée au même titre que dans celle des faits de notre vie nationale, de nos institutions, de notre droit, de nos croyances, de nos mœurs et de nos arts. Avoir reconnu cette vérité et lui avoir donné, par les deux beaux volumes que j'ai le plaisir de présenter au public, son application pratique, sera l'honneur de la nouvelle *Histoire de la littérature française*.

Est-ce à dire que la littérature des trois derniers siècles ait pour préface nécessaire et pour condition de son existence la littérature du moyen âge, comme l'histoire de ces siècles a pour préface nécessaire et pour condition de son existence l'histoire du moyen âge ? Il n'en est pas tout à fait ainsi. On ne saurait dire que la littérature moderne continue la littérature du moyen âge de la même façon que l'histoire moderne continue celle des temps antérieurs. Les institutions, les mœurs, le milieu social ne subissent pas et ne peuvent pas subir de changements brusques : les éléments qui les composent ne se transforment que lentement, et il reste toujours dans le présent beaucoup du passé. La royauté se développe de Charles VII à Louis XV par une suite de transitions insensibles, dont chacune est préparée dans celle qui la précède et prépare celle qui la suit ; il en est de même pour la noblesse, pour l'Église, pour la magistrature, pour la législation, pour les coutumes, les mœurs, le langage. La Révolution elle-même n'a pas amené entre l'ancienne France et la nouvelle la rupture complète que ses partisans ou ses adversaires passionnés veulent qu'elle ait accomplie : après le terrible déchirement produit par l'explosion subite de forces internes longuement couvées, les tissus violemment arrachés se sont rejoints et réparés, les organes qui étaient restés viables se sont reconstitués, les agents biologiques héréditaires ont repris leur œuvre un moment troublée, et l'identité fondamentale de la nation, après comme avant la crise, apparaît maintenant à tous les yeux sincères et clairvoyants. Il n'en est pas de même pour la littérature. La Renaissance, qu'accompagnait dans les âmes le grand mouvement parallèle de la Réforme, a véritablement créé chez nous une littérature nouvelle, qui ne doit guère à l'ancienne que sa forme extérieure, à savoir sa langue et, pour la poésie, les principes et les moules de sa versification. Pour le reste, sujets, idées, sentiments, conception de l'art et du style, il y a un véritable abîme entre la littérature inaugurée au milieu du XVI^e^ siècle et celle qui florissait aux siècles antérieurs. Pour comprendre Ronsard et ses successeurs, il est indispensable de connaître les auteurs grecs et latins ; on peut presque se dispenser de connaître les vieux auteurs français.

Il n'y a pas de phénomène plus intéressant dans l'histoire

intellectuelle du monde que cette substitution apparente d'une âme à une autre dans la même littérature ; il n'y en a pas qui soit complètement analogue. Quand Rome a créé son éloquence et sa poésie sur le modèle de l'éloquence et de la poésie des Grecs, elle n'en possédait pas à elle : dans les moules qu'elle emprunta elle jeta une pensée qui ne s'était encore exprimée que par des actes et qui, en dépit de toute imitation, manifesta son originalité dès qu'elle fut appelée à se traduire par des mots. Quand la Russie fut initiée à la culture européenne, elle n'avait pas non plus de passé littéraire : ses vieilles *bylines*, oubliées depuis longtemps dans la région qui leur avait donné naissance, s'étaient réfugiées dans un coin perdu du vaste empire et n'étaient connues du peuple moscovite que sous la forme altérée de contes en prose. En Italie, le mouvement de la Renaissance, qui y est né, n'a pas produit de brusque solution de continuité : les grands hommes qui l'annoncent ou l'inaugurent au XIV^e^ siècle, Dante, Boccace, Pétrarque, sont encore par bien des côtés des hommes du moyen âge, et s'ils créent l'idéal littéraire moderne en retrouvant chez les anciens le goût et le secret de la beauté, ils appliquent la forme nouvelle à des sujets ou à des conceptions que leur fournit la tradition médiévale ; plus tard encore c'est sur la matière épique du moyen âge que l'Arioste jette le riche et léger tissu dont il emprunte les couleurs à la poésie gréco-latine. Dans les autres pays de l'Europe l'étude et l'amour de l'antiquité n'amènent pas, comme en France, une rupture complète avec le passé : les deux grandes productions du XVI^e^ siècle, inégales en valeur, mais curieusement parallèles, la *comedia* espagnole et le théâtre anglais, ont leurs profondes racines dans le sol national et ne doivent au soleil renaissant de la Grèce et de Rome que l'éclat de leurs couleurs et la puissance de leur végétation. Quant aux nations germaniques, absorbées par les convulsions de la grande lutte religieuse, elles sont pendant deux siècles sans littérature propre, et si, quand elles arrivent à leur tour à une vie littéraire originale, elles se trouvent complètement éloignées du moyen âge, cela s'explique par cette sorte d'hivernage pendant lequel tous les germes anciens sont morts et dont elles ne sortent que sous la double influence des littératures antiques et surtout des littératures modernes, partout alors richement développées.

D'où vient donc qu'il en a été autrement chez nous, et qu'une littérature à la fois antique et nouvelle y est brusquement apparue, sans liens avec celle qui avait fleuri sur notre sol pendant six siècles ? pourquoi la littérature de la Renaissance ne s'est-elle pas, en France comme en Italie, soudée à la littérature du moyen âge, la transformant et non la supprimant ? pourquoi, comme en Angleterre et en Espagne, la vieille poésie nationale ne s'est-elle pas épanouie à la chaleur fécondante de l'antique idéal, au lieu de se dessécher et de disparaître devant les rayons de l'astre remonté au ciel ? C'est ce que peuvent expliquer diverses causes. La première est que la Renaissance n'a pas été chez nous spontanée. Elle nous est venue d'ailleurs, d'Italie, et elle s'est présentée dès l'abord comme une guerre déclarée à ce qui existait dans le pays : au lieu de sortir de la vieille souche par une propre et lente évolution, la plante nouvelle, importée du dehors, n'a pris possession du sol que par l'extirpation de ce qui y avait poussé avant elle. Une autre raison fut l'aspect sous lequel la beauté antique se révéla aux esprits français. La Renaissance italienne avait, à l'origine, été purement latine : les grands trécentistes ne savaient pas un mot de grec ; ils n'entrevoyaient Homère qu'à travers Virgile, Pindare qu'à travers Horace, Platon et Démosthène qu'à travers Cicéron, Athènes qu'à travers Rome. Mais quand la Renaissance pénétra en France, elle était devenue grecque autant que latine, et c'étaient Homère, Pindare, Sophocle, Démosthène et Platon que les créateurs de la nouvelle éloquence et de la nouvelle poésie contemplaient directement, « d'un regard de joie et de respect », comme leurs dieux et leurs modèles. Or l'antiquité latine n'avait jamais cessé d'être connue au moyen âge, et même d'être admirée : l'innovation des maîtres italiens, innovation d'abord insensible et dont ils n'eurent eux-même que vaguement conscience, avait consisté à la comprendre mieux et à saisir plus profondément ce qui en faisait à la fois le trait distinctif et la fécondité : l'observation directe de la nature et de la vie, et la beauté de la forme, le *style* ; il n'y avait entre eux et leurs prédécesseurs qu'une différence de degré dans la pénétration et l'assimilation d'un monde qui n'avait jamais disparu de l'horizon intellectuel. La Grèce, au contraire, apportait une révélation toute nouvelle : le moyen

âge n'en avait rien connu, et devant cette splendeur vierge enchantant les yeux éblouis, tout ce qui l'avait ignorée semblait ténébreux, difforme et vulgaire. Il faut tenir compte aussi de cette circonstance que la Réforme, à laquelle beaucoup des humanistes qui coopérèrent à la Renaissance étaient plus ou moins ouvertement attachés, créait une séparation entre le passé catholique de la France et ce qu'on rêvait de son avenir : le moyen âge et même les temps immédiatement précédents apparaissaient comme imbus de superstitions grossières aussi bien que comme ignorants et barbares. Enfin la Renaissance fut en France l'œuvre de purs érudits ; elle sortit des collèges et des imprimeries, tandis qu'en Italie elle avait été l'une des formes de l'action d'hommes profondément mêlés, comme Dante et Pétrarque, à la vie politique de leur temps et cherchant dans la poésie un moyen d'exprimer les idées et les passions qui agitaient les hommes autour d'eux, ce qui les mettait en communication directe et réciproque avec le milieu ambiant. Nos hellénistes français, au contraire, ne cultivaient l'art que pour l'art lui-même et ne s'adressaient qu'à un cercle restreint dont ils composaient à eux seuls la plus grande partie. Il ne pouvait sortir de là qu'une littérature de cénacle, qui de prime abord se mettait à l'écart du peuple et en opposition avec lui, et si elle aboutit, dans son plus beau développement, au XVII^e^ siècle, à une littérature vraiment nationale, ce fut parce que la partie cultivée de la nation s'était peu à peu formée à son école, parce que de son côté elle avait fait, avec Malherbe, de grandes concessions à un public plus large, et enfin parce que l'époque qui lui permit d'atteindre son apogée était une époque de gouvernement absolu, où les grandes questions humaines étaient soustraites à la discussion, et où la littérature avait pris toute la place interdite aux autres activités de l'esprit. Mais à l'origine la littérature, et surtout la poésie nouvelle, s'était fait une loi de ne s'adresser, comme le proclamait Ronsard, qu'à ceux qui étaient « Grecs et Romains », et par conséquent ne se souciait nullement de se rattacher aux traditions et aux habitudes d'un passé qu'elle dédaignait et d'un « vulgaire » qu'elle avait en horreur.

Mais la plus importante de toutes les causes qui expliquent la rupture de la littérature du XVI^e^ siècle avec celle du moyen

âge est dans le fait que la première était séparée de la seconde par un intervalle plus grand qu'il ne semble, ou plutôt que la seconde, à vrai dire, depuis longtemps n'existait plus. Ce qui l'avait remplacée était une littérature bâtarde, sorte de Renaissance avortée, mêlant les restes de la puérilité subtile du moyen âge à une gauche imitation de l'antiquité latine, dénuée de sujets et vide de pensées, incertaine de forme, incapable de grandeur et d'énergie, et tout aussi incapable de vraie beauté. Il ne lui manquait pas une certaine grâce, transmise à Marot par les poètes galants du XV^e^ siècle, et affinée par lui en une élégance souvent exquise ; mais il lui manquait la puissance de l'idée, la vérité du sentiment ou de l'observation, et le secret de la forme concentrée et pleinement consciente de son rapport avec la matière. L'épopée était morte depuis le XIV^e^ siècle et ne survivait que dans les rédactions en prose, où l'on ne voyait plus que des contes prolixes et surannés. La poésie allégorique elle-même avait à peu près cessé le fastidieux radotage dont, pendant deux siècles, à la suite du *Roman de la Rose*, elle avait enveloppé la pauvreté de sa psychologie, de sa morale et de ses satires. L'éloquence, en prose ou en vers, se guindait, pour grandir sa chétive stature, sur des échasses naïvement apparentes, et s'enflait la bouche, pour se donner un air solennel, avec des périodes ronflantes et de longs mots « despumés à la verbocination latiale ». L'histoire, il est vrai, avec Froissart, Chastellain et Commines, avait produit des œuvres vivantes et souvent puissantes, qui étaient imprimées en partie et qu'on lisait toujours, et le roman moderne était apparu au XV^e^ siècle, ainsi que le conte en prose, sous la plume d'Antoine de la Sale ; mais ces écrits en prose semblaient étrangers à l'art proprement dit, et ne pouvaient fournir de base à une tradition vraiment littéraire. La poésie lyrique était réduite aux monotones ballades, aux rondeaux étriqués, aux lourds chants royaux ; elle était toute de facture et, ne sortant pas du cœur, ne parlait pas au cœur. Le germe du drame religieux, capable d'une telle fécondité, et qui avait produit aux XII^e^ et XIII^e^ siècles des jets si originaux, avait été noyé dans la prolixité, la vulgarité et la platitude des interminables mystères. Le théâtre comique avait seul de la vitalité et devait en fait prolonger jusqu'à Molière et plus loin encore quelque chose de son

inspiration et de ses procédés : il avait produit un chef-d'œuvre, *Patelin*, que la nouvelle école fut longtemps bien loin d'égaler avec ses faibles imitations de la comédie antique, italienne ou espagnole ; mais, abandonné en général à la verve éphémère des improvisateurs et des sociétés joyeuses , il ne comptait pas dans la littérature. Tout le reste se présentait sous l'aspect lamentable d'oripeaux à la fois fastueux et pauvres, de fanfreluches prétentieuses, de vieux galons dédorés et « gothiques » : la jeune poésie qui s'avançait, fière de sa science et de son art, les yeux fixés sur l'idéal hellénique, le cœur rempli de hautes aspirations et la tête garnie de réminiscences qu'elle prenait pour des idées, n'eut qu'à pousser du pied cette défroque pour qu'elle disparût de la scène, où elle n'avait jamais habillé que les acteurs d'un long intermède. Par derrière, loin par derrière, le vrai moyen âge, enfoui dans des manuscrits qu'on avait cessé de lire et dans une langue qu'on ne comprenait plus, était aussi profondément inconnu que s'il n'avait jamais existé, et les érudits qui commencèrent alors à l'explorer ne virent dans leurs trouvailles qu'un objet de curiosité archéologique.

Ainsi s'explique le divorce complet opéré entre le passé et l'avenir littéraire de la France au milieu du XVI^e^ siècle, et c'est pour cela que la connaissance de la littérature du moyen âge ne semble guère importer à celle de la littérature moderne. Mais il n'en va pas de même si au-dessous de la littérature on cherche le génie qui l'a inspirée et qu'elle exprime. Si ce génie a sommeillé en France, — grâce surtout à l'atroce guerre de Cent ans, — pendant deux siècles et demi, s'il s'est donné, en se réveillant, une forme tout autre que celle qu'il avait eue jadis, il n'en est pas moins resté essentiellement le même dans ses traits fondamentaux, et l'intelligence de notre littérature moderne gagne beaucoup à ce qu'on la rapproche de notre ancienne littérature, — avec laquelle elle a si peu de rapports, — parce qu'il est intéressant de saisir, dans cette différence même, des ressemblances qui surprennent et qui charment, comme ces constatations qu'on fait parfois, sur sa propre personne, d'un atavisme dont on n'avait pas conscience et qui semble ouvrir un jour soudain sur les sources les plus profondes et les plus mystérieuses de la vie.

On pourrait signaler et on a signalé plus d'une ressemblance entre les manifestations de l'esprit français, — de l'esprit gaulois, comme on dit pour marquer l'antiquité d'une de ses tendances les plus enracinées, — d'autrefois et d'aujourd'hui : n'est-ce pas de la même inspiration que sont sortis Faux-Semblant et Tartuffe, Patelin et Figaro, les *Quinze joies de mariage* et la *Physiologie du mariage* ? et plus d'un de nos vieux contes, en vers ou en prose, ne fait-il pas penser à La Fontaine et à Maupassant ?..... Je ne veux m'attacher ici qu'à un trait beaucoup plus général, que M. Brunetière a déjà indiqué avec une remarquable pénétration dans sa belle étude sur *le Caractère essentiel de la littérature française*, mais qui mérite d'être suivi de plus près et marqué plus profondément qu'il ne pouvait l'être dans un tableau d'ensemble où il n'est qu'accessoire.

Notre littérature, — la critique étrangère et la critique française se sont accordées à le proclamer, — est avant tout une littérature sociale et même une littérature de société. Elle compte peu d'œuvres dans lesquelles l'auteur ait exprimé son âme, son rêve de la vie, sa conception du monde, pour le plaisir ou le besoin intime de se les représenter à lui-même sous une forme qui réponde à son idéal inné de beauté. Nos écrivains s'adressent toujours à un public, l'ont constamment devant les yeux, cherchent à deviner ses goûts, à conquérir son assentiment, et s'efforcent de lui rendre aussi facile que possible l'intelligence de l'œuvre destinée à lui plaire. Ils expriment donc surtout des idées accessibles à tous, soit qu'ils adoptent et démontrent celles qui sont couramment reçues, soit qu'ils les heurtent exprès pour faire impression sur les lecteurs et accréditer celles qu'ils veulent y substituer. Or ce caractère éclate dès les plus anciens temps de notre littérature. Nos chansons de geste sont composées pour la classe aristocratique et guerrière, en expriment les sentiments, en flattent les passions, en personnifient l'idéal. On chercherait en vain dans toute l'Europe médiévale une œuvre qui incarne comme la *Chanson de Roland* les façons de sentir, sinon de la nation tout entière, au moins de la partie active et dominante de la nation dans ce qu'elles eurent de plus impersonnel et de plus élevé. De là cette faiblesse de la caractéristique qu'on a relevée dans

notre vieille épopée : les individus l'intéressent moins que les idées et les sentiments dont ils sont les porteurs. Ce n'est pas ici, comme dans l'épopée allemande, la destinée personnelle des héros qui fait le sujet principal et presque unique du poème : si l'héroïsme et la mort de Roland sont si émouvants, c'est qu'ils sont mis au service de causes supérieures au guerrier lui-même : l'honneur, la foi chrétienne, la fidélité au seigneur, le dévouement à « douce France ». Nous avons, il est vrai, des poèmes beaucoup plus individualistes, comme *Renaud de Montauban* ou *les Lorrains* ; mais d'une part ils ont eux-mêmes quelque chose de général en ce qu'ils sont profondément imbus des sentiments « féodaux », et d'autre part ils sont encore tout pénétrés de l'esprit germanique ; ils sont comme des dépôts, sur le sol français, de cette grande alluvion des temps mérovingiens dont le flot n'a fait depuis mille ans que reculer et décroître. Prise dans son ensemble, notre épopée est une épopée sociale, par opposition à l'épopée individualiste des Allemands. La pénétration et l'adaptation d'une matière étrangère par l'esprit français se montrent à merveille dans la lente transformation des récits d'origine celtique. L'épopée de Tristan, où la souveraineté égoïste de l'amour éclate avec une si sauvage beauté, est isolée au milieu de nos romans de la Table Ronde et présente déjà, dans ses versions françaises, bien des traces d'accommodation au milieu dans lequel elle a été introduite. Quant aux autres, bien qu'ils eussent été originairement conçus dans un esprit bien différent, ils nous offrent un idéal tout social, et même tout conventionnel, de courtoisie et d'honneur : ils présentent à la société chevaleresque du XII^e^ siècle un miroir où elle aime à se contempler telle qu'elle croit être ou voudrait être. Les romans d'aventure, empruntés de toutes parts, et qui répondent au besoin universellement humain d'entendre et de raconter des histoires merveilleuses, ont subi insensiblement une réfraction analogue : nos poètes aiment à en tirer une leçon, à y introduire les règles de la vie élégante de leur temps, à changer ces vieux récits, qu'avait formés la seule imagination en vue de plaire à elle-même, en exemples et en moralités. Le même souci se retrouve jusque dans les fableaux : beaucoup des rimeurs de ces contes souvent plus que gais se préoccupent de donner à leurs récits quelque

portée morale ou au moins satirique, ne voulant pas avoir l'air de se contenter du plaisir de rire sans arrière-pensée. Dans ces romans et dans ces fableaux on reconnaît d'avance l'esprit qui a inspiré *Télémaque* ou les « contes moraux » du XVIII^e^ siècle. L'histoire partage la tendance générale. Le livre de Villehardouin est un écrit apologétique ; celui de Froissart est un tableau de la société du XIV^e^ siècle destiné à servir de « leçon de choses » aux nobles pour qui il est écrit ; celui de Commines est un traité de politique illustré par des exemples. Seul, le bon Joinville a écrit ses Mémoires pour le plaisir de raconter ses aventures en Orient ; encore était-ce moins pour se les rappeler à lui-même que pour les faire connaître à plus de monde qu'il ne pouvait le faire en les redisant « es chambres des dames ». La religion elle-même, qui, jadis comme aujourd'hui, a occupé tant d'intelligences et rempli tant de cœurs, a produit chez nous peu de ces ouvrages mystiques où l'âme exhale en effusions passionnées son amour de Dieu et son aspiration vers lui : on n'en trouve pas plus au moyen âge qu'aux temps modernes (car l'*Imitation de Jésus-Christ* n'est pas une œuvre française) ; mais on y trouve d'excellents traités de morale chrétienne et d'ardents plaidoyers pour ou même contre l'Eglise ; nos écrivains religieux de tous les temps prêchent ou discutent bien plus qu'ils ne se recueillent en eux-mêmes ou ne s'absorbent en Dieu.

Au reste, cette littérature, toujours préoccupée d'agir sur les hommes, a pleinement atteint son but. Les chansons de geste étaient, au moment de la prodigieuse fermentation d'où elles sont sorties, comme les bulletins, rapidement colportés au loin, des actions héroïques ou blâmables, et on ne désirait rien tant que d'y figurer honorablement, comme on ne craignait rien tant que de fournir le sujet d'une « mauvaise chanson ». Les romans de la Table Ronde ont agi sur les mœurs de la société à laquelle ils s'adressaient et servi longtemps de modèles à tout ce qui prétendait être « courtois ». Les chansons de croisade ont poussé plus d'un chevalier vers la Syrie ; les chansons politiques, les *dits* satiriques ont joué un rôle important dans les luttes publiques et privées. Mais rien ne se compare à l'influence exercée par l'œuvre de Jean de Meun, de celui qu'on a pu appeler le Voltaire du XIII^e^ siècle

elle a passionné les uns, elle a scandalisé les autres, et en somme elle a formé en grande partie les idées et les manières de voir que la bourgeoisie du moyen âge a transmises à la bourgeoisie moderne. Garnier de Pont-Sainte-Maxence, Rustebeuf, Alain Chartier, bien d'autres encore, ont prétendu guider ou contredire l'opinion de leurs contemporains sur tous les sujets en discussion, et on ne peut nier qu'ils n'aient eu sur elle une influence souvent considérable. Telle a été aussi la prétention et telle a été l'action de beaucoup de nos écrivains modernes, prétention et action encore peu apparentes au XVI^e^ siècle, plus marquées au XVII^e^, éclatantes au XVIII^e^ et au XIX^e^. Le principal objet d'une littérature sociale, c'est d'agir sur la société dans laquelle elle se produit.

Son autre objet est la peinture de cette société à laquelle elle est destinée, et c'est en effet cette peinture qui remplit la plus grande partie de notre vieille littérature, comme de notre littérature moderne. Aussi est-elle une mine inépuisable de renseignements sur les mœurs, les usages, les costumes, toute la vie privée de l'ancienne France. Les plus descriptifs de nos romans mondains ne donnent pas plus de détails sur les toilettes ou l'ameublement de leurs héroïnes que n'en fournissent les romans des XII^e^ et XIII^e^ siècles. Les écrits moraux ou facétieux en prose ou en vers, les contes, le théâtre, n'abondent pas moins en descriptions de ce genre : le public les accueillait toujours avec complaisance, amusé de retrouver le cadre de sa vie habituelle, ou charmé de se figurer les splendeurs d'un monde qui lui était fermé ; l'archéologie les recueille actuellement avec curiosité et avec reconnaissance.

Un autre trait distinctif de la littérature sociale, c'est de créer des types généraux plutôt que des caractères individuels. On a déjà vu que la peinture des caractères était faible dans l'épopée et pourquoi elle devait l'être, subordonnée comme elle l'était à une tendance générale. Elle n'est pas plus forte dans les romans d'aventure ou les contes. Les personnages s'y ressemblent presque tous : hommes et femmes, vieux et jeunes, sont taillés sur quelques patrons qui ne varient guère, parce qu'ils sont déterminés par des idées préconçues. En revanche Roland, Huon de Bordeaux, Arthur, Lancelot, Renard, Guenièvre, Nicolette, Richeut sont des types accomplis

de l'héroïsme, de la jeunesse aventureuse, de la dignité royale, de la courtoisie chevaleresque, de l'astuce narquoise, de la mondanité immorale mais aristocratique, de l'amour naïf et passionné, de la corruption éhontée. Leurs traits sont d'autant plus significatifs qu'ils sont moins personnels, et se gravent d'autant mieux dans le souvenir qu'ils sont coordonnés par une logique parfaite. Ils gagnent en relief et en clarté tout ce qu'ils perdent en profondeur et en complication. N'est-ce pas aussi ce qu'on peut dire des créations les plus parfaites de notre littérature classique ?

La tendance à créer des types plutôt qu'à essayer de faire vivre des individus dans toute leur complexité changeante n'exclut pas l'analyse psychologique ; au contraire. Les sentiments humains sont étudiés en eux-mêmes, dans leur évolution logique et leurs conflits, tels que, dans des conditions données, ils doivent se produire, chez tout homme défini d'une certaine façon, et ceux qui les éprouvent aiment à se les expliquer à eux-mêmes..... pour l'instruction des autres. Cette analyse psychologique, la littérature française y a excellé dans tous les temps. On pourrait citer tel morceau de Chrétien de Troyes qui ne le cède pas en vérité, en ingéniosité, parfois en subtilité, aux plus célèbres monologues de nos tragédies, aux pages les plus fouillées de nos romans contemporains. Le moyen âge a même poussé si loin son amour de l'analyse des « états d'âme » qu'il a fini par la dégager de tout support individuel, et qu'il a créé, dans le *Roman de la Rose*, ce qu'on a pu appeler l'épopée psychologique. Là encore on ne peut méconnaître l'affinité profonde qui relie, à travers les âges, toutes les manifestations de notre génie littéraire. On reconnaît d'ailleurs, dans ce goût pour la psychologie abstraite, l'influence que la scolastique, création proprement française, a exercée pendant des siècles sur notre esprit comme sur notre langue, et qu'elle n'a peut-être pas encore cessé d'exercer.

L'une des qualités qui distinguent la littérature française moderne, c'est l'art de la composition. Depuis une pièce de théâtre ou un roman jusqu'à un sonnet, nous voulons que toute œuvre d'art soit bien construite et bien proportionnée, que l'auteur l'ait embrassée dans son ensemble avant de la commencer, et que toutes les parties en soient unies par un lien

toujours présent à son esprit et qui apparaisse sans effort à celui du lecteur. Les œuvres étrangères où ces conditions manquent nous déroutent, et la majorité de notre public ne les goûte jamais qu'à demi. Il semble que sous ce rapport notre ancienne littérature diffère profondément de la moderne. Des poèmes qui n'en finissent pas, des « branches » qui se multiplient et s'enchevêtrent à l'aventure, des romans en prose qui recommencent sans cesse de nouveaux épisodes sans lien avec l'histoire principale, des compositions didactiques où l'auteur introduit au hasard tout ce qui lui passe par la tête ou lui tombe sous les yeux, des chansons même où les strophes paraissent n'avoir ni lien entre elles ni raison d'être plus ou moins nombreuses, voilà ce qui frappe tout de suite l'explorateur qui se hasarde dans ce pays encore si peu parcouru. Le reproche est mérité en grande partie : c'est à l'école de l'antiquité que nous avons appris l'art de composer, et les excellents modèles que nous en ont donnés nos classiques, joints à la part de plus en plus grande que les sciences de raisonnement ont prise dans la formation de notre esprit, nous y ont fait faire des progrès qui peut-être même ont rendu sur ce point nos exigences excessives et nos scrupules exagérés. Aussi est-ce l'absence de cet art qui nous choque le plus dans la littérature du moyen âge. Toutefois l'aspect incohérent qu'elle offre au premier abord n'est pas entièrement imputable aux auteurs des œuvres qui nous la présentent. Beaucoup de ces œuvres ont été remaniées, interpolées, allongées en tête et en queue pour les besoins de ceux qui en exploitaient le débit comme gagne-pain. Quelquefois nous pouvons éliminer ces appendices au moins en partie, comme dans la *Chanson de Roland*, où tout un poème postérieur, *Baligant*, a été inséré avant la rédaction de nos plus anciens manuscrits, mais où d'autres additions se laissent soupçonner sans qu'on puisse les séparer nettement. En tenant compte de ce fâcheux état de choses, nous constatons que les plus belles des œuvres de notre ancienne poésie, si elles n'ont pas été composées avec la réflexion et l'art sévère qui président à la construction des tragédies de Racine, n'en ont pas moins en commun avec elles la profonde unité d'inspiration, la subordination du détail particulier à l'idée générale, la présence constante de cette idée à travers toutes les péripéties de l'action.

Cette action, dans la *Chanson de Roland*, est d'ailleurs une, simple, logique, du commencement à la fin (sauf les retouches), et les épisodes eux-mêmes ont dû pécher plutôt, dans l'œuvre telle qu'elle était primitivement, par excès de symétrie que par manque de cohésion. On pourrait en dire autant de plus d'un autre poème, si on s'attachait à l'idée plus qu'à l'exécution et surtout qu'à la forme qui nous est seule parvenue, dernier aboutissement, parfois, de bien des remaniements successifs. Mais, malgré ces réserves, le fait général n'est pas niable. Il tient en grande partie à ce que nos anciens poètes étaient esclaves de la « matière » qu'ils suivaient et qui souvent ne leur parvenait qu'altérée et déjà incohérente. Il tient surtout au peu de méditation qu'ils apportaient à leurs ouvrages, et à l'ignorance où ils étaient, ainsi que le public auquel ils s'adressaient, des conditions de leur art. Le défaut que l'on constate ici chez eux s'explique comme le reproche qu'on a toujours, et non sans raison, adressé à leur style.

On l'accuse de manquer de beauté, ou plutôt on l'accuse de ne pas exister au sens où nous l'entendons aujourd'hui, et l'accusation est en grande partie méritée. Ce style, ou si l'on veut cette absence de style, rebute dans la prose et encore plus dans les vers de beaucoup de nos vieux écrivains : ils n'ont pas étudié les secrets rapports des mots et des images qu'ils évoquent ; ils emploient au hasard ceux qui se présentent, ou s'ils recherchent tels termes ou telles alliances de termes, c'est pour des motifs enfantins de consonance ou de jeu de mots. Les disparates de tons ne les choquent pas, la platitude et la trivialité ne les offusquent pas, la banalité leur est familière, et surtout ils se complaisent presque tous dans une prolixité qui ne révèle que trop la facilité irréfléchie avec laquelle ils produisent. Le choix et la propriété de l'expression, l'art de renouveler l'énergie ou le charme d'un mot par l'emploi qu'on en fait ou la façon dont on l'encadre, la recherche des nuances, le souci de mettre dans la parole toute la pensée et de n'y rien mettre de plus, la littérature française les apprit, comme la composition, non du premier coup ni sans peine, en étudiant l'art antique et aussi l'art italien, et c'est l'absence presque complète de ces qualités chez la plupart de nos vieux auteurs qui aurait empêché notre époque classique, si elle les avait

connus, de leur rendre justice, comme elle empêche encore de le faire beaucoup de critiques contemporains, et, naturellement, de ceux qui sont le plus fidèles à la tradition classique.

Mais si le sentiment réfléchi de la beauté du style manque presque toujours à nos pères, on retrouve jusque dans la forme de leurs écrits plus d'un des traits qui caractérisent encore notre littérature en face de celle des autres peuples. Et d'abord ils sont clairs, ou du moins ils ont toujours l'intention de l'être : si leur syntaxe, développée en liberté et soumise à toutes les incertitudes du langage parlé, ne connaît pas les règles sévères que les grammairiens ont imposées à la nôtre et qui ont fait peu à peu du français littéraire une langue transparente et lucide entre toutes, ils arrivent cependant d'ordinaire à construire des phrases qui sont intelligibles sans effort, et ils ne recherchent pas l'obscurité, comme on le faisait au moyen âge dans plus d'une littérature voisine. Il en devait être ainsi : une littérature sociale doit avant tout être facile à comprendre. Mais leur langue n'est pas seulement claire : elle a souvent une justesse, une légèreté, une aisance naturelle qui font penser aux meilleurs morceaux de notre littérature des deux derniers siècles. Ils voient bien et savent dire avec netteté ce qu'ils ont vu ; leur parole les amuse et nous amuse avec eux. Beaucoup d'entre eux sont d'aimables causeurs, un peu babillards, qui se laissent d'autant plus volontiers aller à leur verve qu'ils voient que leurs auditeurs y prennent plaisir ; d'autres sont d'excellents raisonneurs, qui cherchent sérieusement à convaincre ou à intéresser leur public, et qui y réussissent par la simplicité et la précision de leur exposition ; d'autres encore ont su imprimer à leurs discours de la grandeur, de la sensibilité ou de la finesse. Parmi leurs productions, il en est qui, indépendamment de leur intérêt historique, peuvent encore charmer le lecteur qui n'y cherche qu'une jouissance esthétique : tels le *Roland* avec sa sévérité passionnée, *Aucassin* avec sa fraîcheur et sa sveltesse juvéniles, quelques passages de Chrétien de Troyes avec leur délicatesse spirituelle, quelques morceaux des grands romans en prose avec leur élégance étudiée, la *Vie de saint Thomas* avec sa fermeté parfois éclatante, le *Jeu de la Feuillée* avec sa verve écolière, *Robin* avec sa gentillesse rustique, *Renard* et quelques fableaux avec leur gaieté inoffensive, le livre

de Villehardouin avec sa haute allure, les mémoires de Joinville avec leur bonhomie, ceux de Philippe de Novare avec leur vivacité malicieuse, l'immense tapisserie bariolée de Froissart, le *Quadrilogue invectif* avec son émotion dramatique, Charles d'Orléans avec sa mélancolie souriante, *Patelin* et les *Quinze joies de mariage* avec leur humour sarcastique, la chronique de Chastellain avec son éloquence parfois digne de ses modèles latins, celle de Commines avec sa gravité finaude (je mets à part Villon, qui est de toutes façons un isolé). On ne peut méconnaître, en lisant ces œuvres si diverses qui s'échelonnent sur cinq siècles, qu'il n'y ait dans toutes un heureux rapport entre la forme et le fond, entre la parole et la pensée, et qu'on n'y rencontre souvent la beauté de l'expression, soit trouvée par hasard, soit même (comme chez Garnier de Pont-Sainte-Maxence, Alain Chartier, Chastellain, clercs formés par l'étude du latin) recherchée avec intention. Pour apprécier le mérite de ces premiers efforts vers le style, il faut s'en représenter la nouveauté et la difficulté. Ces poètes, ces prosateurs, n'avaient ni règles, ni modèles ; ils étaient placés directement en face de la matière flottante d'une langue incertaine, variable suivant les temps et les lieux, et s'ils ont su la façonner, la plier à rendre leur pensée presque toujours avec clarté, parfois avec force ou avec grâce, ils ont droit à notre estime et même, en certains cas, à notre admiration. La création de la prose littéraire, notamment, est une œuvre étonnante, dont l'enfantement a été long et pénible, et dont les résultats ont été incalculables ; car ici, par exception, le travail du moyen âge n'a pas été perdu pour l'avenir et l'art d'écrire une prose simple, animée, légère ou éloquente s'est en somme transmis, sans trop d'interruption, du XIII^e^ siècle, à travers les suivants, jusqu'à Rabelais, à Amyot, à Pascal et à Voltaire.

Ce que j'ai dit du mérite qu'ont eu nos vieux auteurs à créer de toutes pièces une forme qui n'est que rarement belle, mais qui n'en est pas moins très méritoire si on songe aux conditions où ils l'ont créée, il faut le dire de l'ensemble de la littérature française du moyen âge, surtout à ses débuts. C'est un titre d'honneur impérissable pour la nation française, — et il faut associer dans cet honneur la France méridionale à la France du nord, — que d'avoir fondé la littérature moderne, en osant employer la langue vulgaire d'abord pour des poèmes

épiques ou simplement narratifs, puis pour une poésie lyrique populaire et « courtoise », pour des œuvres satiriques, morales, philosophiques, pour des compositions théâtrales, enfin pour des récits historiques ou des fictions en prose. Il faudrait un espace que je n'ai plus ici pour faire comprendre tout ce qu'une pareille création a eu de hardi et presque d'héroïque. Elle est dans un rapport étroit avec la constitution même de la société où elle s'est produite, et elle a eu pour résultat de rendre pendant des siècles toute l'Europe civilisée tributaire de la France. Par là encore la littérature française du moyen âge ressemble à la littérature française moderne, issue, elle aussi, d'un effort courageux et difficile pour accommoder une matière presque intacte à une forme nouvelle, intimement dépendante, elle aussi, des conditions sociales où elle se produit, et exerçant, elle aussi, une influence souveraine sur les littératures voisines.

C'est ainsi que nos deux grandes périodes littéraires, celle du moyen âge et celle des temps modernes, se ressemblent par leur histoire extérieure autant que par beaucoup de leurs caractères intimes et, quelque séparation qu'ait mise entre elles la rupture de la tradition immédiate, ne doivent pas être séparées par ceux qui veulent surtout étudier dans une littérature la manifestation d'un génie national. Et c'est pour cela que le directeur et les collaborateurs de l'œuvre à laquelle ces pages servent de préface ont eu en l'entreprenant une conception digne de tout éloge et auront bien mérité non seulement de la science, mais de la patrie. Car le sentiment national a besoin aujourd'hui, comme tous les autres, de se renouveler et de s'élargir en s'appuyant sur la recherche scientifique, et la meilleure manière qu'il y ait de lui donner une conscience de lui-même de plus en plus pleine et féconde, c'est de lui montrer sa pérennité à travers les âges et sa persistance essentielle dans toutes les phases de son développement.

[*Préface* aux tomes I et II de l'*Histoire de la langue et de la littérature française des origines à 1900* publiée sous la direction de L. Petit de Julleville, I, *a-v*, 1896 [1].]

---

1. [Réimprimée avec l'autorisation de MM. Armand Colin et Cie, éditeurs.]

HISTOIRE

DE LA

LITTÉRATURE FRANÇAISE AU MOYEN AGE

Geschichte der französischen Litteratur von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart, von Professor Dr Hermann Suchier und Professor Dr Adolph Birch-Hirschfeld. Mit etwa 150 Abbildungen im Text, 23 Tafeln in Farbendruck, Kupferätzung und Holzschnitt und 11 Faksimile-Beilagen. Leipzig und Wien, Verlag des Bibliographischen Instituts. *Die ältere Zeit. Von der Urzeit bis zum 16. Jahrhundert*. Von Prof. Dr Hermann Suchier.

La nouvelle *Histoire de la littérature française* qui vient de paraître en Allemagne embrasse, comme celle qui a paru récemment en France sous la direction de M. Petit de Julleville, les dix siècles pour lesquels on a des œuvres littéraires écrites en français; mais elle est de dimensions notablement plus restreintes et n'est l'œuvre que de deux collaborateurs, l'un pour le moyen âge, l'autre pour l'époque moderne. Je ne m'occuperai que de la partie consacrée au moyen âge, qui forme, contrairement au plan ordinairement adopté, à peu près exactement la moitié de l'ouvrage. Elle peut être examinée en elle-même et séparément de l'autre, tant par la nature du sujet que par la méthode, naturellement assez différente, suivant laquelle il est traité.

Notre ancienne littérature, sans parler d'essais prématurés et aujourd'hui surannés, ni des manuels récents, — quelques-uns excellents, — auxquels elle a été incorporée, a été récemment l'objet de quatre expositions d'ensemble : l'esquisse dont j'ai donné une première édition en 1888, une deuxième en 1890 [1];

1. [*La littérature française au moyen âge* (*XIe-XVIe siècle*); 3e édition publiée avec les corrections et additions de G. Paris par P. Meyer, 1905;

le grand ouvrage, cité plus haut, des collaborateurs de M. Petit de Julleville, dont les parties diverses ont une valeur très inégale [1]; l'histoire très complète et très détaillée que M. Gröber n'a pas encore achevé de publier [2], et enfin le présent ouvrage. M. Suchier a utilisé mon petit livre, mais n'a pu, vu la date de leur publication, faire des deux autres qu'un usage restreint. Il a d'ailleurs conçu son travail sur un nouveau plan et l'a exécuté, jusque dans le plus menu détail, d'après des études faites de première main et avec des vues personnelles et des idées toujours intéressantes. Il exprime en tête de son livre la pensée que « l'histoire littéraire doit être mise en rapport étroit avec l'ensemble du développement politique et social d'un peuple » (Préf., p. v). C'est cette pensée que M. J. Jusserand a si brillamment mise en œuvre dans son *Histoire littéraire du peuple anglais* [3]. Il est, à vrai dire, plus facile de la concevoir que de l'exécuter, et si l'on peut adresser une critique à l'œuvre de M. Suchier, c'est de ne lui avoir pas fait une place assez large. Philologue consommé, érudit sagace, il a été plus intéressé par les faits littéraires en eux-mêmes, par les rapprochements qu'il trouvait à faire entre eux, par les nombreuses petites découvertes qu'ils lui donnaient l'occasion de communiquer, que par leur rapport avec les faits sociaux : ceux-ci sont indiqués un peu sommairement, caractérisés un peu à la surface, tandis que les premiers sont traités visiblement avec un intérêt toujours en

---

4e éd., 1909.] Qu'il me soit permis de dire qu'une esquisse faite sur un plan différent, embrassant l'époque intermédiaire (1327-1500) et la littérature provençale, paraîtra prochainement, en anglais d'abord [*Mediæval french Literature*, by Gaston Paris, 1903. London (*The Temple primers*), in-12, 161 p.], puis en français [*Esquisse historique de la littérature française au moyen âge (depuis les origines jusqu'à la fin du XVe siècle)*. Paris, A. Colin, 1907].

1. Voir sur cet ouvrage *Romania*, t. XXVI, p. 593-612 [et cf. art. précédent].

2. Ce travail fait partie du *Grundriss der romanischen Philologie*, publié sous la direction de l'auteur et dont l'achèvement est imminent. J'en rendrai compte, quand il sera terminé, aux lecteurs du *Journal des Savants* [projet non réalisé].

3. Le *Tableau* [*Esquisse historique*] *de la littérature française au moyen âge*, que j'annonçais tout à l'heure, est tracé au même point de vue.

éveil. Je ne m'en plains pas pour ma part : ce qui est le plus intéressant dans un livre est toujours ce qui a le plus intéressé l'auteur et ce qu'il connaît le mieux, et il eût été dommage, en fin de compte, que M. Suchier eût restreint la partie littéraire de son livre au profit de la partie sociale où il n'avait pas le même fonds de recherches et de réflexions. Il n'a pas d'ailleurs négligé cette partie de sa tâche : plus d'un courant, plus d'une production littéraire sont expliqués par les transformations sociales ou les circonstances historiques. Mais l'histoire littéraire proprement dite est, comme il est naturel, ce qui fait la valeur propre et, en beaucoup de points, la nouveauté de l'ouvrage. J'ajouterai que l'exposition en est de tout premier ordre : le style, clair et simple, est d'une propriété remarquable ; on sent que toutes les expressions ont été pesées par un esprit délicat et réfléchi, et souvent elles révèlent, rien que par leur choix ou leur groupement, des manières originales de voir et de comprendre les faits. La lecture du livre est toujours attachante, et, si elle instruit les simples lecteurs, elle suggère à chaque instant des idées ou des questions à ceux qui sont familiers avec le sujet [1].

Je voudrais, dans ce compte rendu, indiquer autant que possible ce qu'il y a de neuf, au point de vue de l'histoire littéraire, dans le beau livre de M. Suchier, les points sur lesquels je crois que la science lui doit des acquisitions solides, ceux sur lesquels j'ai des doutes ou je diffère d'avis avec lui. Mais la tâche m'est rendue malaisée par une circonstance particulière. M. Suchier n'est pas homme à rien avancer sans avoir à l'appui de son dire, sinon des preuves, au moins des arguments ; or, la nature de la publication dont il s'était chargé lui interdisait de les donner. Il m'est, dès lors, très difficile de savoir si telle assertion qui me semble nouvelle n'a pas déjà été émise ailleurs, si telle autre qui me semble contestable ne se fonde pas sur des documents qui me sont inconnus ou ne me reviennent pas à la

1. Je ne crains pas d'être démenti par les compatriotes de l'auteur en signalant tout particulièrement l'excellence de ses traductions en prose ou en vers. Parmi les dernières, notamment, il en est d'exquises. M. Suchier se montre vraiment poète : il se permet parfois, quand il manque un vers ou une strophe, de les suppléer, et le fait toujours avec un grand bonheur.

mémoire. L'auteur annonçait, il est vrai (p. VII), que son ouvrage serait complété par des notes bibliographiques publiées à part, et je les attendais pour écrire ce compte rendu ; mais j'ai su de lui-même que la publication n'en était pas prochaine, et je ne veux pas tarder davantage à signaler au public français un ouvrage très remarquable qui doit l'intéresser particulièrement, et à indiquer ce qu'il apporte de nouveau : je le fais donc, au risque de tomber dans l'une ou l'autre des erreurs dont j'ai constaté plus haut le danger.

Le plan proprement dit de M. Suchier est un compromis entre les deux systèmes suivis d'ordinaire en pareille matière, et particulièrement dans l'histoire de notre ancienne littérature, la division par genres et la division par périodes. Après une introduction (I), il examine dans son ensemble l'épopée nationale (II), et il en fait autant, tout à la fin de l'ouvrage (VIII), pour le théâtre ; il consacre également un chapitre à part (III) à la littérature provençale, que, à la différence de ses prédécesseurs, il considère comme appartenant à la littérature française ; mais, d'ailleurs, il divise son sujet, après un court chapitre (IV) sur les plus anciens monuments, en trois grandes périodes, qui vont de 1066 à 1204 (V), de 1204 à 1328 (VI), de 1328 à 1515 (VII). On verra plus loin sur quoi se fonde la constitution des deux premières de ces périodes ; la troisième, parfaitement justifiée, va de l'avènement de Charles de Valois à celui de François Ier. Acceptant cette division, — qui a, comme toutes les autres, des avantages et des inconvénients, — j'examinerai successivement chacun des huit chapitres qu'elle forme.

I. *Les plus anciennes conditions de la vie et les commencements de la poésie populaire* (p. 1-15). — Les premières pages sont un résumé élégant de ce qu'on sait des plus anciens habitants du pays situé entre le Rhin, les Alpes, les Pyrénées et la mer, que suivent quelques remarques sur le caractère des Gaulois (qui ferait encore le fond du caractère français), sur la conquête romaine, sur l'introduction du christianisme et sur l'influence exercée par les envahisseurs germains. Malgré ce qu'une aussi brève esquisse a nécessairement de sommaire, l'auteur y introduit déjà des vues personnelles. Il en est une que je crois bien douteuse : « Le gaulois, comme l'indique déjà César, était divisé

en dialectes divers, et, lors de la romanisation, les particularités de ces dialectes devaient nécessairement être transportées au latin parlé par les Gaulois. Ainsi une diversité de dialectes romans (en Gaule) est assurée dès l'origine. Les plus anciens monuments littéraires nous montrent quatre domaines dialectaux : le gascon au Sud-Ouest, le provençal dans la vaste région du Sud, le moyen-rhodanien autour du coude du Rhône et dans la plus grande partie de la Suisse romande, le français. » (P. 4.) Il semblerait que ces quatre divisions répondent à celles qu'indique César. Or, que dit César ? Que la Gaule est habitée par trois peuples qui « diffèrent entre eux par la langue, les mœurs et les institutions » : les Aquitains, les Belges et les Gaulois proprement dits. Les Aquitains n'étaient pas des Celtes ; la seule différence dialectale marquée par César se trouverait donc entre les Belges et les Gaulois ; mais, d'une part, il n'y a entre les parlers romans de la France du Nord aucune limite qui corresponde à la limite des territoires belge et gaulois, et, d'autre part, le renseignement donné par César est inexact, comme le montre la parfaite identité des noms celtiques de lieux et d'hommes dans les deux territoires. Les quatre divisions dialectales admises par M. Suchier, — et que je ne veux pas discuter ici, — ne correspondent en rien à aucune division dialectale gauloise indiquée par César ou par n'importe qui [1]. Je ne crois pas, pour ma part, à l'influence sur le gallo-roman, non seulement des dialectes gaulois, mais du gaulois lui-même. M. Suchier y revient encore plus loin : « La nation française doit aux Gaulois son sang, ses particularités physiques, ses dispositions psychiques ; aux Romains, avant tout, sa langue qui, à la vérité, a subi l'influence gauloise plus que nous ne pouvons le démontrer aujourd'hui. » (P. 7.) Sur quoi s'appuie une assertion qu'on ne peut démontrer ? Ces idées me semblent des restes d'anciennes théories que fera disparaître l'étude de plus en plus objective de l'évolution du latin en France. Si on examine les quatre grands dialectes de M. Suchier, on voit que leurs différences sont de telle nature qu'elles n'ont dû commencer

1. Le domaine du gascon ne correspond pas non plus au domaine aquitain.

à se produire que bien des siècles après la conquête romaine : quelle chance y a-t-il alors pour qu'elles soient d'origine celtique ?

Je transcris ici la caractéristique générale de la littérature française au moyen âge (p. 7) :

> Le moyen âge français ne peut montrer de poètes qui aient la profondeur de pensée et la puissance verbale de notre Wolfram d'Eschenbach, ou l'imagination et la force plastique d'un Dante. Toutefois, sa littérature est non seulement la plus riche, mais, dans l'ensemble, la plus importante de cette époque. Aucune littérature du moyen âge n'a exercé une influence égale, aucune n'a possédé un tel charme. On a pu donner des formes littéraires nouvelles aux légendes de Charlemagne, d'Arthur, de Tristan, etc. : le noyau en est français, et ce sera toujours le mérite des vieux poètes français de les avoir, les premiers, introduites dans la littérature. La lyrique des troubadours a une grande signification historique, comme étant la première poésie individuelle qui se soit produite depuis l'antiquité. L'ancien drame français a agi bien au delà des frontières du pays, et a été imité en Angleterre, en Écosse, en Hollande et en Allemagne. Mais c'est dans le domaine narratif qu'est la grande importance de l'ancienne littérature française. Aucune littérature du monde n'est aussi riche en thèmes narratifs de tout genre; aucune n'a puisé à des sources aussi nombreuses et aussi diverses : légende nationale, germanique, celtique, littérature antique, chrétienne, juive, romans byzantins, nouvelles, contes et fables de l'Orient, elle a tout mis à profit. Aucune aussi n'a été comme elle, pour les peuples de l'Occident, depuis l'Islande jusqu'à Byzance (on a même raconté la guerre de Troie en grec d'après des sources *françaises*) une mine de récits de tout genre.

Une vue très ingénieuse de l'auteur est d'avoir fait entrer déjà dans cette introduction les origines de la poésie lyrique, comme remontant à une époque antérieure à tous les documents. Il adopte à peu près complètement les idées que j'ai exposées dans ce journal même [1], d'après lesquelles ces origines se rattachent aux fêtes du printemps [2]. Il traduit à cette occa-

---

1. *Journal des Savants*, 1892, p. 407-420 [et ci-dessous, V, *Les origines de la poésie lyrique en France au moyen âge*].

2. L'auteur est-il autorisé à dire que la fête de mai est « germanique » (p. 10)? Les noms de *calende de mai*, *kalenda maya*, qu'il cite lui-même, ne portent guère à le croire (cf. *Journ. des Sav.* [et ci-dessous], l. c.).

sion quelques chansons épico-lyriques [1] ou lyriques [2] qui lui semblent être en elles-mêmes très anciennes et conserver encore le caractère des chansons primitives.

II. *L'épopée nationale* (p. 16-55). — C'est pour ce chapitre surtout qu'on pourrait trouver que la relation de la poésie avec la vie nationale n'est pas suffisamment mise en lumière. La production de l'épopée, surtout à l'époque de sa grande activité, tient à des conditions sociales, à un état des mœurs et des sentiments qui auraient pu être indiqués d'une façon plus frappante et plus particulière. Pris en lui-même, le tableau que M. Suchier fait de l'évolution de l'épopée laisse aussi quelque peu à désirer : on aurait souhaité y trouver mieux marqués les traits qui distinguent l'épopée française de celle des autres nations, tant dans le fond que dans la forme. Cette création si puissante, si originale et si caractéristique du génie français aurait eu le droit, semble-t-il, d'occuper plus de quarante pages dans une exposition qui en occupe trois cent huit. Mais ces réserves ne portent que sur ce qui manque à ce chapitre ; ce qui s'y trouve est excellent, souvent nouveau et toujours très bien présenté.

M. Suchier pense, comme M. Rajna et comme moi, que l'épopée française est d'origine germanique. Sur la question de savoir si dès l'époque mérovingienne il a existé une épopée romane, il se montre un peu hésitant, mais en somme il semble pencher pour l'affirmative [3]. Je crois, toutefois, qu'il fait une

---

1. L'auteur est porté à voir dans la qualité *fille d'empereur* donnée à Erembourg, fille du roi, dans la chanson de *Rainaud*, la preuve que cette chanson remonte à l'époque où les rois de France étaient empereurs, c'est-à-dire au IXe siècle. C'est très fin, mais un peu subtil ; en tout cas M. Suchier aurait dû alors dans sa traduction mettre *Kaiserstochter* et non *Königstochter* [cf. ci-dessous, p. 70, n° 1].

2. M. Suchier traduit ainsi le fameux refrain provençal de l'*alba* latine (parodie religieuse des *albas* amoureuses) du Xe siècle : *Der Morgenschein lockt jenseits des feuchten Meeres die Sonne herauf. Den Hügel überschreitet sie schielend. Sieh, das Dunkel ist aufgehellt !*

3. Ce qu'il dit (p. 18-19) du fameux fragment épique sur la guerre de Clotaire en Saxe demanderait une longue discussion.

part trop large à la production, continuée jusqu'au temps de Charlemagne, de chants épiques en langue franque, ou du moins à l'influence qu'auraient exercée ces chants sur l'épopée romane. Les indices qu'il en signale me paraissent maintenant assez douteux. Ils sont au nombre de trois : les deux premiers avaient déjà été allégués par d'autres (et par moi-même); le troisième paraît ici, si je ne me trompe, pour la première fois : c'est l'identification du sorcier Maugis avec le nain Maldegêr de l'épopée allemande [1]; l'auteur lui-même ne la donne que comme possible, et elle ne s'appuie que sur une bien vague ressemblance des noms. Le forgeron divin Valand est certainement le forgeron merveilleux Gualant de notre épopée; mais celle-ci ne connaît de lui absolument que son nom et ignore tous les récits dont il est l'objet dans la poésie germanique (ou au moins scandinave); le nom a fort bien pu pénétrer dans nos poèmes par communication orale, simplement comme celui d'un bon fabricant d'épées, indépendamment de toute tradition poétique. Quant au « petit roi de féerie » Auberon, dans *Huon de Bordeaux*, c'est bien certainement le roi des nains Alberich, que nous voyons figurer dans les *Nibelungen* et jouer dans *Ortnit* à peu près le même rôle que dans notre poème; mais je crois qu'il était inconnu à notre épopée jusqu'à l'auteur de *Huon*, et que celui-ci l'a emprunté à une tradition locale qui s'était localisée dans le Hainaut, tout voisin de Saint-Omer, où sans doute il vivait [2]. Les Francs, en se romanisant, ont gardé le goût de la poésie épique et en ont fait naître une forme romane; mais en même temps ils ont oublié leurs anciens poèmes, et si ceux d'entre eux qui ne s'étaient pas romanisés ont continué à produire des chants épiques dans leur langue, on n'a aucune preuve que ces chants aient agi sur l'épopée romane, et cela ne paraît pas probable. Je ne ferais d'exception que pour deux poèmes ayant un sujet historique et remontant aux plus anciens temps de l'établissement des Francs en Gaule, celui que l'on peut recon-

1. Je vois au dernier moment qu'elle avait déjà été proposée par Simrock dans sa *Deutsche Mythologie*.

2. Voir sur cette question *Romania*, t. XXIX, p. 209-218 [G. Paris, *Sur Huon de Bordeaux*]. — Le savant livre de M. Voretzsch, *Die Sage von Huon de Bordeaux* (1900), ne m'a pas fait changer d'opinion.

stituer, d'après Grégoire de Tours, sur l'expulsion et les amours de Childerich, où l'on reconnaît tous les caractères d'un poème germanique et dont les principaux traits se retrouvent dans plusieurs de nos chansons de geste, et celui qui chantait un « Chlodoving », un fils de Chlodovech (plutôt, sans doute, qu'un de ses descendants [1]), et qui, en passant en français, a fait de cette épithète tout allemande le nom même du héros, *Flodovenc, Floovent*. Mais l'épopée allemande et la française, si elles présentent certains traits communs [2], sont en général parfaitement indépendantes et comme esprit et comme forme.

Un autre point sur lequel je diffère d'avis avec M. Suchier est celui de l'époque à laquelle on doit clore la période de la production épique issue de chants contemporains. Il est porté à la prolonger jusqu'à la fin du XI^e^ siècle, et il regarde la première croisade comme le dernier événement qui ait donné naissance à une véritable épopée. J'ai eu déjà souvent l'occasion de dire que je considère la période de véritable production épique comme close avec le X^e^ siècle, et que je ne regarde pas les poèmes sur la croisade comme semblables dans leur formation aux poèmes qui ont pour thème les événements des temps carolingiens; je ne trouve pas qu'on ait rien opposé de solide à la première de ces opinions [3]. Quant à la seconde, elle ressort de l'examen des poèmes eux-mêmes, et il résulte de la façon dont M. Suchier les caractérise qu'il n'est pas loin lui-même de la partager. Pour tout le reste, je n'aurai à présenter sur ce chapitre que des observations de détail.

---

1. Je me range sur ce point à l'opinion de M. Rajna, qui pense que l'attribution du récit initial de *Floovent* à Dagobert est du fait du rédacteur des *Gesta Dagoberti* (X^e^ siècle).

2. Ils ont été signalés par M. Rajna avec autant de pénétration que de science.

3. Dans la liste des faits historiques qui ont laissé un souvenir dans l'épopée (p. 52-53), — liste que je ferais commencer bien avant 604, — l'auteur lui-même a dû laisser un vide entre 943, date de la mort de Raoul de Cambrai, et 1096; il dit cependant ailleurs, à propos du *Couronnement de Louis*, que la branche II de ce poème repose en partie sur les guerres des Normands en Sicile au XI^e^ siècle; évidemment il n'a pas eu assez de confiance dans son opinion pour l'enregistrer ici [cf. *Romania*, XXIX, 119, et XXX, 176].

M. Suchier, après une introduction sur l'origine de l'épopée française, sur sa forme, sur les jongleurs, etc. [1], examine les poèmes qui nous sont parvenus, en les rangeant dans l'ordre convenu des trois grandes gestes (*geste du Roi*, *geste de Garin*, *geste de Doon*), puis des petites gestes et poèmes isolés; cet ordre, il le dit lui-même, est assez peu satisfaisant, mais il est difficile de lui en substituer un autre. Voici quelques remarques sur chacun des quatre paragraphes :

La geste du Roi. — A propos de la *Chanson de Roland,* je ne vois pas quelles sont les « sources franques » qui disent que Charles, en 778, prit Saragosse; en revanche, je crois, comme je l'ai récemment indiqué [2] et comme j'essaierai de l'établir prochainement, que les sources arabes prouvent que c'est la chanson de geste qui a raison contre les historiens francs en faisant figurer les musulmans à Roncevaux. La part prise à ce désastre par le duc Loup et la pendaison qui en aurait été le châtiment (p. 26) ne sont, on le sait, attestées que par la charte d'Alaon, dont aucun historien n'admet aujourd'hui l'authenticité; il est possible, cependant, qu'une tradition authentique

---

1. L'idée que les *Lorrains* assonaient primitivement en *-i* d'un bout à l'autre a été émise avant M. Stengel (p. 21 ; voir G. Paris, *Étude sur l'accent latin*, p. 115). — P. 21, il me semble un peu excessif de dire que « du IXe au XIe siècle la chanson de geste, avec la poésie lyrique populaire, constituait la nourriture intellectuelle de la plus grande partie de la nation ». Les chansons de geste, surtout les plus anciennes, ne pouvaient guère être goûtées que par la classe guerrière, pour laquelle elles étaient composées ; il est bien vrai que « la culture était à peu près au même niveau » pour toutes les classes ; mais les faits et les personnages de l'épopée, aussi bien que les sentiments qui l'animent, ne devaient guère avoir d'intérêt pour « les bourgeois et les paysans ». C'est quand l'épopée fut plutôt une œuvre d'imagination qu'une représentation de la réalité qu'elle put être comprise en dehors de la classe guerrière : le *Pèlerinage de Charlemagne*, qui est un pur conte, est peut-être ce qui a été fait de plus ancien en ce genre. — Page 28, je ne sais sur quoi s'appuie l'auteur pour dire que la *cifonie* (ou *cifoigne*), vielle dont les aveugles, dans les derniers temps du moyen âge, se servaient pour accompagner la récitation des chansons de geste, se jouait primitivement à quatre mains ; le renseignement est intéressant [cf. ci-dessous, p. 70, n. 1].

2. *Revue de Paris*, 15 septembre 1901 [et *Légendes du moyen âge* (1903) : *Roncevaux*].

soit conservée dans ce document, quelle qu'en soit la date. — Bien que M. Suchier ne soutienne plus que les Normands ont eu dans le développement de l'épopée française une part prépondérante, il leur en attribue encore une qui me paraît excessive. Je ne sais à quoi il reconnaît dans la *Chanson de Roland* « une légère teinte anglo-normande » en dehors de ce qui appartient au copiste du manuscrit d'Oxford (p. 26). « Le poème de *Baligant* glorifie les Normands et a été sûrement composé en Normandie » (p. 26). Si M. Suchier a pour cette assertion des arguments linguistiques, je les attends ; quant à l'argument interne, il ne signifie rien : les Normands sont énumérés, avec une épithète louangeuse comme en reçoivent la plupart des autres, après les Francs, les Bavarois et les Allemands ; mais la vraie prédilection du poète, comme de Charlemagne, est pour *cels de France, qui les regnes conquierent*. J'ignore également sur quoi M. Suchier se fonde (p. 29 et p. 55) pour dire que la chanson d'*Aspremont* nous est parvenue « dans une rédaction normande de la première moitié du XII^e^ siècle ». — Ce qui est dit de *Fierabras* (p. 29) me paraît peu exact : il y a bien une « introduction indépendante et postérieure » (la *Destruction de Rome*), mais il en a existé une forme plus ancienne qui faisait corps avec la suite ; il n'est pas juste de dire, au moins pour la première partie de ce poème, qu'il « montre une faible puissance épique » : le combat d'Olivier et de Fierabras est un des plus beaux morceaux de notre vieille poésie. — M. Suchier place vers 1100 la date du *Pèlerinage de Charlemagne* (p. 21, 24) ; il a sans doute ses raisons pour ne pas admettre celles que j'ai données en faveur d'une date plus reculée d'une quarantaine d'années ; il me semble qu'il ne rend pas tout à fait justice à cette œuvre si originale, la seule d'une époque aussi reculée que nous possédions sous sa forme première (ce qui tient sans doute à ce qu'elle n'a rien de traditionnel et est l'œuvre d'un seul poète). Je le trouve aussi un peu froid pour *Huon de Bordeaux* (p. 31), qui me paraît dans son genre, avec son style lâché mais naturel et amusant, un des produits les plus charmants et les plus durables de notre ancienne poésie narrative.

La geste de Garin. — Sur le célèbre fragment, conservé à la Haie, d'un poème latin, composé au plus tard au X^e^ siècle, où figurent, à côté de Charlemagne, dans une lutte contre les Sar-

rasins, plusieurs des héros célèbres de la geste, M. Suchier résume en deux mots le système, aussi ingénieux que savant, qu'il a exposé en détail dans l'introduction de son édition des *Narbonnais* : le poème latin racontait un siège de Narbonne, et précisément celui qui se trouve dans les *Narbonnais* ; ce siège était celui où la ville fut enlevée aux Arabes par Charles Martel, auquel l'épopée avait, naturellement, substitué Charlemagne. C'est très séduisant, mais non assuré, les deux traits sur lesquels M. Suchier fonde son rapprochement, — dans le fragment et dans la chanson les combattants se trouvent avoir de l'eau jusqu'aux genoux, et ils passent ainsi la nuit, — ne se laissant retrouver dans le latin que par une interprétation forcée [1]. Il faudrait trouver auprès de quelque ville conquise jadis sur les musulmans les *Campi Strigilis* dont parle le poète latin. — Très digne d'attention est la remarque faite à propos de plusieurs chansons de ce cycle (p. 36) : « Elles reposent probablement, pour le fond, sur des traditions locales du Midi de la France [2]. Le peuple voyait au moyen âge et voit encore aujourd'hui dans les anciens monuments qui y subsistent l'ouvrage des Sarrasins, et c'est pour cela qu'on crut qu'au temps de Guillaume Nîmes et Orange étaient au pouvoir des Sarrasins [3]. » — Je ne sais sur quoi se fonde M. Suchier pour placer vers 1195 la composition de *Foucon de Candie* ; je la crois plus

1. Rien ne prouve que le sang qui inonde les guerriers dans le Fragment soit mêlé d'eau et qu'il y ait une inondation (ce sang est caillé) : on trouve dans la description de plus d'une prise de ville, au moyen âge, ce trait stéréotypé que les vainqueurs ont du sang jusqu'au-dessus du pied ou plus haut M. Suchier n'arrive pas non plus à persuader que l'*atra nox* du Fragment soit la vraie nuit et non l'obscurité produite par la fumée.

2. C'est l'opinion qu'a exprimée plus d'une fois M. Paul Meyer.

3. M. Suchier écrit (p. 36), à propos du *Siège de Barbastre* : « Il est douteux que cette chanson se rapporte à la conquête de la ville espagnole de Barbastro par les Normands en 1064 ; d'après Dozy il s'agit de l'ancien Bobastro. » Il semblerait d'après cela que Dozy ait parlé d'une ville autre que Barbastro, tandis que c'est lui qui — à tort suivant moi — a vu dans la chanson un souvenir de la prise de Barbastro en 1064 ; j'ignore ce que M. Suchier entend par « l'ancien Bobastro » : Dozy n'emploie pas cette forme, et je ne connais pour le nom de la ville, à côté de *Barbastro*, que la forme *Balbastro*.

ancienne d'environ vingt-cinq ans. — En parlant du petit vers féminin qui, dans un certain nombre de chansons de geste, suit les laisses de décasyllabes ou d'alexandrins, l'auteur l'appelle, en français, « vers orphelin » ; cela ferait croire que cette expression appartient à l'ancien français, tandis qu'elle n'est que traduite de l'expression allemande (*der Waise*), et ne se trouve, au moyen âge, ni en français ni en provençal.

Geste de Doon. — Sur Adenet le Roi, l'auteur remarque (p. 42) : « Il aura connu en Brabant la version flamande des *Nibelungen*. Il dit que Guillaume et Oger jouèrent de terribles chansons avec des archets d'acier et des écus comme violons. Cette comparaison vient des *Nibelungen* et est toute naturelle à propos de Volker, le *Spielmann*, mais non à propos d'Oger et de Guillaume, dont le talent musical n'est nulle part mentionné. » Cela est très ingénieux, mais à mon avis peu solide. Quand Adenet dit en parlant de ces deux héros :

> Il vielerent tot doi d'une chançon
> Dont les vieles erent targe ou blazon
> Et brant d'acier estoient li arçon,

il ne fait qu'employer une métaphore qui pouvait fort bien se présenter d'elle-même à l'esprit d'un poète ; on en trouve une toute semblable par exemple dans *Cligès* (v. 4070-71) :

> As espees notent un lai
> Sor les hiaumes qui retentissent.

A propos d'*Oger* et de *Renaud de Montauban*, M. Suchier écrit (p. 43) : « Nous laisserons les savants français dans leur conviction que les brutalités répondent à l'élément germanique, les traits nobles à l'élément gaulois des chansons de geste. » Quels sont donc « les savants français » qui ont revendiqué les traits nobles des chansons de geste pour l'élément « gaulois » (*Gallisch*) ? On a pu dire, — et le court tableau que trace M. Suchier lui-même (p. 6) des mœurs mérovingiennes ne le dément pas, — que l'épopée française contient un fond barbare qui revient à l'élément germanique de la société où elle s'est formée, et qu'elle s'est peu à peu adoucie à mesure que la civilisation faisait des progrès. On peut croire avec M. Suchier que c'est le x^{e} siècle, « époque de décadence morale », qui « a

sur la conscience » ce que nos chansons présentent de plus barbare ; mais cela n'empêchera pas que l'inspiration n'en soit foncièrement germanique, d'un côté par l'individualisme poussé à l'excès, de l'autre par la solidarité, envers et contre tous, des membres d'une même famille ou des fidèles d'un même seigneur. — A propos des *Lorrains*, M. Suchier écrit : « On a voulu voir dans cette longue lutte entre les deux races des Lorrains et des Bordelais, dans laquelle la sympathie du poète est sans réserve du côté des derniers, une peinture de l'antagonisme entre les conquérants germains de la France du Nord et les habitants romans. » On serait tenté de croire que « derniers » est un *lapsus calami* pour « premiers » [1], car la sympathie du poète est sans aucun doute du côté des Lorrains ; mais alors la phrase perdrait son sens, puisqu'il n'est guère admissible qu'un poète roman eût chanté les vainqueurs de ses compatriotes ; au reste M. Suchier ajoute, avec raison, que « rien ne justifie cette hypothèse ». — A propos de *Raoul de Cambrai*, l'auteur dit (p. 48) : « Ici finit la première partie de la chanson qui, dans la forme qui nous est parvenue, est rimée. On en a écrit une continuation en assonances. » Il aurait été bon de faire remarquer que la continuation doit avoir été faite non pour la forme rimée, mais pour la forme plus ancienne en assonances.

Petites gestes [2]. — Les remarques sur le rapport des versions latines et de la chanson française d'*Ami et Amile* sont suggestives et mériteraient d'être développées ; on peut douter qu'*Amelius* soit une déformation d'*Aemilius*.

L'auteur termine son exposé de la poésie épique, — dans lequel, malgré l'espace restreint, il a fait entrer l'analyse des œuvres les plus intéressantes, — par un mot sur le succès de cette poésie à l'étranger [3] et un coup d'œil sur l'évolution de

---

1. [Cf. ci-dessous, p. 70, n. 1.] C'est par un *lapsus*, en tout cas, ou par une faute d'impression, que ce même mot se trouve p. 47, l. 34, où il est dit que la césure du décasyllabe, dans *Girard de Roussillon*, est *nach der letzten Silbe*, au lieu de *nach der sechsten*.

2. Comme je l'ai indiqué plus haut, je ne dis rien de ce qui concerne les croisades.

3 Il ne me paraît pas tout à fait exact de dire (p. 54) : « Les Espagnols habillèrent le contenu de quelques chansons de geste dans la forme de la

l'épopée. C'est dans un chapitre subséquent (VII) qu'il parle des romans en prose du XV^e^ siècle, qui donnèrent à quelques chansons une nouvelle vie et une popularité qui, pour quelques-unes, s'est prolongée jusqu'à nos jours, et en France et dans divers pays de l'Europe.

III. *La littérature des Provençaux* (p. 56-96). — « La littérature provençale, dit M. Suchier (p. 8), est considérée par les Français comme quelque chose d'étranger, et exclue de l'histoire de la littérature française ; mais c'est à tort. Les deux domaines se sont depuis longtemps fondus en une nation unifiée, qui reconnaît pour son organe la langue française. Si les langues, malgré leur proche parenté, montrent quelques différences profondes, il ne s'agit que de l'individualité personnelle de deux sœurs, qui, malgré la ressemblance de famille, peuvent différer de dispositions et de caractère. Au reste, les actions réciproques n'ont jamais manqué, même au temps de l'indépendance linguistique et politique, entre le Nord et le Sud de la France. » Cette façon de voir, que l'on peut contester [1], mais que l'on peut admettre [2], aurait peut-être dû amener l'auteur à insérer l'exposé de la littérature méridionale dans son cadre chronologique, au lieu de lui faire une place à part et de l'exclure ainsi, en fait, de l'évolution de la littérature française [3]. Mais c'est là une question secondaire. L'important est que ce chapitre soit

---

romance. » On sait que les *romances* espagnoles, dans le sens que nous attachons à ce mot, ne sont à l'origine que des morceaux détachés de poèmes plus longs (*cantares de gesta*), imités directement de nos chansons.

1. Dans la préface de la seconde édition de ma *Littérature française au moyen âge*, j'ai fait valoir les raisons qui militent contre cette thèse ; mais il est clair qu'on peut se placer, comme ici, au point de vue de l'ancienne unité de la Gaule et de l'unité subséquente de la France, et je m'y suis moi-même placé ailleurs (cf. la note 3 ci-dessous).

2. Je vais même sur un point plus loin que M. Suchier, puisque je n'admets pas entre la « langue d'oui » et la « langue d'oc » une limite aussi tranchée qu'il le fait.

3. Dans le *Tableau* [*Esquisse historique*] *de la littérature française au moyen âge* dont j'ai parlé, j'ai réuni dans une même suite l'histoire de la littérature vulgaire au Nord et au Midi.

traité avec la même compétence et le même soin que les autres. Or c'est bien ici le cas. M. Suchier a marqué il y a longtemps déjà sa place dans les études relatives à la littérature provençale : il y a fait des découvertes, publié des textes, émis, comme sur tous les sujets dont il s'occupe, des vues personnelles et intéressantes, et son esquisse, si brève qu'elle soit, est tracée avec autant de sûreté que d'élégance. J'en signalerai un ou deux traits qui m'ont frappé [1].

L'auteur exprime à plusieurs reprises l'opinion qu'avant Guillaume IX, le plus ancien troubadour dont il nous soit resté quelque chose, il n'existait pas au Midi une poésie lyrique d'art présentant, pour le fond et pour la forme, les caractères si particuliers de la poésie des troubadours. Il me semble que deux considérations militent contre cette manière de voir. M. Suchier remarque lui-même que Guillaume, comte de Poitiers et duc de Guyenne, a employé dans ses poésies non le poitevin ni le gascon, mais le limousin, et que Cercamon et Marcabrun, tous deux Gascons, ont fait de même : comment s'explique ce fait, si ce n'est par l'existence antérieure d'une poésie limousine qui

---

1. Voici quelques observations de détail. Sur quoi se fonde (p. 56) l'attribution du *Boèce* au milieu du X^e^ siècle ? (Notons que le christianisme de Boèce est aujourd'hui démontré). — L'attribution (p. 57) à Guillaume VII de l'ancienne version du *Brevarium Alarici* est une très jolie conjecture. — Le nom de *Daspol* (p. 68) est à rayer et à remplacer par celui de Guillaume d'Autpol (voir *Hist. litt. de la France*, t. XXXII, p. 67-73). — P. 73, la traduction de *jai*, dans une chanson d'Arnaud de Marueil, par *Elster*, est peu heureuse : si déjà le poète nous étonne en faisant chanter, la nuit, le geai avec le rossignol (peut-être pourrait-on lire : *Chantal rossinhols lo jtis* ?), il est encore plus bizarre de donner ce rôle à la pie. — P. 84, est-il bien sûr que la lyrique allemande, à ses débuts, soit complètement indépendante de la lyrique française et provençale ? — P. 86, je trouve bien téméraire la supposition que Bechada serait l'inventeur de la forme de laisse, caractérisée par le petit vers féminin de la fin, qui se retrouve dans un certain nombre de poèmes français énumérés au chapitre précédent. — P. 88, M. Suchier continue à penser que le fragment épique provençal qu'il a jadis publié peut appartenir à un roman du *Comte de Toulouse* ; j'ai donné ailleurs des raisons, qui me semblent valables, de révoquer en doute cette hypothèse (voir *Le Roman du Comte de Toulouse*, Paris, 1900, p. 24).

leur a servi de modèle comme à tous les troubadours qui les ont suivis ? D'autre part, Guillaume, à côté des pièces où il laisse éclater sa verve toute personnelle et emploie des formes de versification simples et même des formes populaires, en a d'autres d'une forme plus recherchée, où se trouvent déjà tous les traits conventionnels de la poésie « courtoise » ; Cercamon ne nous en a laissé que de telles, et Marcabrun, si original dans la plupart de ses compositions, nous en a laissé au moins une qui est jetée dans le même moule : faut-il croire que c'est le comte de Poitiers qui a inauguré un genre de poésie si éloigné de son naturel, tel qu'il se révèle dans le reste de son œuvre ? Il est bien plus probable que dans ces pièces il s'est, comme Cercamon dans les siennes et une fois au moins Marcabrun, soumis à une mode qu'il n'aurait certainement pas inventée et qui s'était formée en Limousin [1]. Cette hypothèse se rattache naturellement à celle que j'ai émise, et que M. Suchier a adoptée, d'après laquelle la poésie lyrique courtoise du moyen âge aurait sa première origine dans la poésie populaire du Poitou ; cette poésie populaire aurait été, dès le XI[e] siècle au moins, transportée en Limousin, limitrophe du Poitou (et peut-être aussi en Auvergne), y aurait été adoptée dans des cercles sociaux particulièrement raffinés, et y aurait développé les idées et la technique qui devaient constituer l'art des troubadours. Il est à craindre qu'on ne trouve jamais de documents qui établissent d'une façon certaine la vérité de cette conjecture; mais elle me paraît avoir pour elle de grandes probabilités.

L'histoire des poètes provençaux présente un frappant contraste avec celle des poètes français leurs contemporains (et aussi des poètes allemands) : de ceux-ci on ne connaît guère

---

1. Il faut remarquer aussi que Jaufre Rudel, dans ses chansons, composées avant 1147, montre déjà la subtilité et les raffinements de l'art courtois, et que dans celles de Raimbaud d'Orange, qui ne sont pas de beaucoup postérieures, il semble que cet art touche à la décadence; or, pour que l'art né en Limousin, ou tout au moins à l'ouest du domaine méridional, en fût déjà là dans une région aussi éloignée de son lieu de naissance, et où il n'avait dû se propager que lentement, il semble bien qu'il faille admettre une étendue de temps beaucoup plus longue que celle qui sépare Raimbaud d'Orange de Guillaume IX.

que le nom et les quelques renseignements qu'ils nous ont eux-mêmes donnés sur leur vie ; de ceux-là on a des biographies détaillées, qui nous racontent leurs aventures, leurs amours, et, souvent, les circonstances dans lesquelles ils ont composé telle ou telle chanson. M. Suchier, naturellement, a fait usage de ces « vies » et de ces *razons*, mais il a eu soin de nous avertir qu'il ne fallait pas les regarder comme des documents dignes de toute créance, et qu'elles contenaient non seulement bien des erreurs, mais bien des fables et de vrais romans où originairement ne figurait pas le nom du troubadour auquel on les rapporte. Il est probable qu'il faudra aller plus loin encore dans cette voie et ne regarder beaucoup des vies des troubadours que comme des compositions tout arbitraires. Nous attendons depuis longtemps sur ce sujet un travail de M. Chabaneau, qui, on a tout lieu de le croire, fera faire à la critique un progrès considérable. Mais l'existence de ces biographies est en elle-même un fait très curieux, qui montre l'intérêt que la poésie des troubadours de l'âge d'or, devenus des classiques, excitait dans les générations qui ne les avaient pas connus. Il est probable qu'elles ont été faites pour les Italiens, qui avaient adopté cette poésie, mais qui avaient besoin qu'on la leur commentât. Le principal recueil en a été, comme on sait, composé par Uc de Saint-Circ pour son protecteur Alberico da Romano (Suchier, p. 93), et c'est sans doute à son exemple que d'autres ont écrit la biographie des troubadours qu'il avait laissés de côté[1]. Quant aux *razons*, M. Suchier les rapproche avec vraisemblance des explications en prose qui précédaient les lais bretons ; on sait que M. Rajna a conjecturé d'autre part qu'elles avaient servi de modèle à la *Vita nuova* de Dante.

IV. *Les plus anciens monuments littéraires* (*IX*e-*XI*e *siècles*) (p. 97-104). — Nous revenons ici à la France du Nord pour n'en plus sortir. Ce court chapitre est semé, comme les autres, de vues intéressantes et neuves, que je dois me borner à indiquer, par exemple sur l'impulsion qu'a pu donner (en dehors

1. Uc est certainement l'auteur de la plupart des biographies. M. Suchier pense qu'on ne peut lui attribuer la sienne propre ; il me semble au contraire qu'elle a bien le caractère d'une autobiographie.

de la poésie épique et lyrique) à la première composition et notation de poésies françaises l'usage déjà établi pour des poésies allemandes ; sur l'emprunt fait par le Midi (*Passion du Christ*, *Vie de Saint Léger*) de poèmes écrits au Nord ; sur le rapport de la littérature vulgaire avec la littérature latine (p. 104), etc. — L'auteur voit (p. 101) dans la *Passion* une allusion aux terreurs de l'an mille ; mais on sait que ces terreurs, si elles ont même existé, ont été fort exagérées par une légende érudite. — Je ne suis pas bien convaincu, malgré la belle démonstration que M. Suchier en a essayée il y a longtemps, que le dialecte du *Saint Leger* soit wallon. — Parmi les « plus anciens monuments », M. Suchier range le *Saint Alexis*, qu'il attribue sans hésiter (et je ne l'en blâme pas) à Tibaud de Vernon, le fragment du petit poème imité du *Cantique des Cantiques* (que je n'oserais pas faire remonter si haut), et l'*Alexandre* dauphinois d'Albéric [1], qu'il a été obligé de mettre là, bien qu'il n'appartienne pas au domaine français.

V. *L'époque du royaume anglo-normand* (*1066-1204*) (p. 105-166). — La période à laquelle ce chapitre est consacré est la plus brillante de notre ancienne littérature ; aussi M. Suchier l'a-t-il traitée avec le soin et le détail qu'elle mérite. Le tableau qu'il en trace apparaît toutefois assez incomplet, par le fait qu'il en retranche, et, d'après son plan, la poésie épique, traitée à part, la littérature méridionale et le théâtre, et, ce qui n'était pas indiqué, la poésie lyrique et le *Roman de Renard*, dont cependant les plus brillants représentants ou les meilleures branches appartiennent à cette période ; en revanche, il a cru devoir y comprendre les grands romans en prose du cycle arthurien, dont il est peu probable, à mon avis, qu'aucun ait été écrit avant 1204. D'autre part, il a divisé son tableau, pour la poésie, en deux doubles compartiments, comprenant « la

1. M. Suchier suppose ingénieusement que l'idée de chanter Alexandre en roman eut pour origine le mariage du roi Henri Ier avec une princesse russe qu'on supposait descendre d'Alexandre (ce qui fit donner à son fils le nom de Philippe). Mais rien dans le début du poème n'indique une pareille préoccupation, et il faut remarquer que le Dauphiné, à cette époque, relevait de l'Empire et non de la couronne de France.

littérature dans le domaine des rois anglo-normands jusqu'à 1154 » (I), puis « la poésie française sous les Plantagenets [1] jusqu'à 1204 » (III), et, en regard, « la littérature dans le royaume de France jusqu'en 1154 » (II), et « la poésie dans le royaume jusqu'en 1204 » (IV). Cette division ne me paraît ni commode, ni fondée sur la nature des choses. Elle oblige à séparer des faits qui sont étroitement liés ensemble [2], et elle est si arbitraire que l'auteur lui-même n'a pu l'observer jusqu'au bout : il a été obligé d'y renoncer pour la cinquième section, réservée à la prose [3], et, même dans les sections précédentes, il a attribué à l'une des parties de son double diptyque des noms ou des œuvres qu'il aurait dû rigoureusement placer dans l'autre [4]. Il aurait été plus acceptable de traiter à part la littérature *anglo-normande*, qui a présenté dès l'abord certains caractères propres et qui, dans la période suivante, devait se séparer nettement de la littérature continentale ; mais le fait que la Normandie depuis 1066 et l'Ouest de la France depuis 1154

---

1. Il serait temps d'abandonner cette mauvaise forme du surnom transmis par Geoffroi d'Anjou à ses descendants, qui vient de la traduction latine *Plantagenistam* : Geoffroi était certainement surnommé *Plantegenest*. Le nom de famille *Plantegenêt* survit encore dans l'Ouest de la France.

2. Pour n'en citer qu'un exemple, le roman de *Troie*, à la section III, est séparé de ceux de *Thèbes* et d'*Énéas*, dont il est parlé à la section II : or, non seulement ces trois ouvrages appartiennent au même courant et sont influencés l'un par l'autre (au point qu'on a pu croire qu'ils avaient le même auteur), mais ils ont été écrits dans des périodes toutes voisines. C'est que M. Suchier place *Thèbes* et *Énéas* avant 1154. S'ils avaient été composés en 1155, ils auraient passé de la « littérature du royaume de France » à la « poésie sous les Plantagenets ». On voit combien une telle division est artificielle.

3. Il est vrai qu'il en donne une raison assez contestable : « La séparation des deux pays ne peut se faire ici, au moins dans le domaine des romans en prose. » Cela tient à l'opinion de l'auteur sur la nationalité de Robert de Boron, opinion que je ne puis partager (voir plus loin). Je doute que les Anglo-Normands puissent revendiquer aucune part dans les romans arthuriens en prose.

4. Ainsi Étienne de Fougères, chapelain de Henri II et plus tard évêque de Rennes, figure (p. 157) parmi les poètes du royaume de France, et le poème anglo-normand sur Alexandre est mentionné, ce qui est d'ailleurs naturel, à la suite des romans français sur le même thème (p. 153).

appartinrent, jusqu'en 1204, aux rois d'Angleterre n'empêche pas que, littérairement parlant, ces provinces n'aient été en communication constante avec les provinces royales (même si, en matière politique, l'esprit de leurs écrivains a été parfois hostile à la France). Cette division tient à une idée générale que M. Suchier a développée ailleurs, et qui elle-même se rattache à la façon dont il considère la formation de la plus ancienne langue littéraire de la France du Nord. Il attribue aux rois d'Angleterre sur le développement de notre langue et de notre littérature une influence plus grande que celle qu'ils ont exercée : les romans « antiques », qui ont une importance si considérable dans l'évolution littéraire du XII^e^ siècle, n'ont subi cette influence à aucun degré [1], et il en est de même de la poésie lyrique ; que les sources celtiques des lais et des poèmes « bretons » aient été armoricaines ou galloises, que les poèmes français, dans ce domaine, aient été ou non précédés par des poèmes anglo-normands, les romans de Chrétien de Troies nous présentent une forme toute française de langue et de pensée. La littérature anglo-normande se serait peut-être développée avec originalité au XII^e^ siècle, comme elle avait commencé à le faire, si la famille de Guillaume avait continué à régner; mais les Plantegenêts étaient des Français [2] ; la littérature qu'ils ont favorisée s'était formée en France, et continue de s'y développer conformément à ses tendances propres. Il n'y a pas lieu de séparer la littérature française du continent en deux littératures, dont l'une appartiendrait aux domaines du roi de France, l'autre à ceux du roi d'Angleterre. Si M. Suchier avait renoncé à cette séparation, son histoire de la période la plus florissante de notre vieille littérature aurait gagné en unité et en clarté.

---

1. Le roman de *Troie*, dédié par Benoit de Sainte-More à Aliénor, femme de Henri II, ne fait pas exception. Ce vaste poème a dû être au moins très avancé antérieurement à l'avènement de Henri au trône d'Angleterre ; il se rattache directement aux poèmes de *Thèbes* et d'*Énéas*.

2. Dans son portrait, d'ailleurs très bien tracé, de Henri II, M. Suchier dit (p. 121) qu'il « pouvait parfois montrer la froide cruauté du Normand ». Mais Henri avait bien peu de sang normand dans les veines : sa mère, il est vrai, était la fille de Henri I^er^ (et d'une princesse d'Écosse), mais son père et tous ses ascendants paternels étaient de race purement française.

Telle qu'elle est, elle n'en est pas moins fort intéressante et riche en traits justes et souvent nouveaux. Sans me départir de l'ordre que l'auteur a cru devoir adopter, je vais signaler ce qui m'a frappé en la lisant et noter çà et là quelques divergences ou quelques doutes.

1. *La littérature sous les rois anglo-normands* (p. 105-115). — Je doute que la rédaction en français des lois de Guillaume soit aussi ancienne que le dit l'auteur (p. 107) [1].—Il ne me paraît pas prouvé que le beau *Débat du corps et de l'âme* soit anglo-normand (p. 107) [2]. — Dans l'excellente notice sur le roman de *Horn* (p. 109), je remarque que l'auteur place la rédaction française sous le règne d'Étienne, donc avant 1154 : on ne la fait pas d'ordinaire remonter si haut ; cette date, fort importante, n'est certainement pas donnée au hasard et doit reposer sur des observations linguistiques de l'auteur, si compétent dans le domaine anglo-normand ; il serait à désirer qu'il les fît connaître. — Je vois avec plaisir M. Suchier (p. 111) admettre comme moi que l'origine directe des poèmes français sur Tristan est anglaise ; mais il me semble que les raisons qui le lui font admettre devaient lui suggérer la même conclusion pour plusieurs au moins des lais de Marie. Sur le fragment qui nous est arrivé avec le nom de Béroul, l'auteur fait une conjecture extrêmement ingénieuse. On sait que ce fragment, dans sa première partie, coïncide avec le poème allemand d'Eilhart d'Oberg, tandis que par la suite les deux poèmes diffèrent tout à fait. Cet état de choses, dit M. Suchier (p. 112), pourrait s'expliquer de la façon suivante. La vertu du breuvage d'amour que Tristan partage avec Iseut n'est pas ici, comme dans les récits postérieurs, d'une durée illimitée : elle dure quatre ans (Eilhart) ou trois ans (Béroul), pour ensuite s'effacer. Cette disparition du charme et la restitution d'Iseut à son mari par Tristan, qui en est la conséquence, formaient sans doute la fin du plus ancien *Tristan*. Si Eilhart et Béroul vont ensemble précisément jusqu'à ce point, et continuent ensuite par de nouvelles aventures des deux amants tout à fait différentes dans chaque texte, l'explication la plus simple est d'admettre qu'au *Tristan* primitif on a

1. [Cf. *Romania*, XXIX, 153-4.]
2. [Cf. ci-dessous, p. 91.]

fait deux continuations indépendantes l'une de l'autre. Cette explication est très séduisante ; j'hésiterais seulement à croire que la forme la plus ancienne de la légende fût celle qui limitait à trois (ou quatre) ans l'effet du *lovendranc* : ce n'est pas seulement parce qu'elle est beaucoup moins poétique que l'autre, c'est parce qu'on ne voit pas qu'elle puisse fournir au poème un dénouement acceptable. Que Tristan rentre à la cour de Marc et vive désormais auprès d'Iseut dans des relations de simple amitié, cela ne paraît guère admissible ; qu'il s'éloigne d'elle et coure d'autres aventures sans rapport avec son amour, cela ne se comprend pas bien non plus [1]. Je pense donc que M. Suchier a trouvé la vérité en ce qui concerne le poème de Béroul (et le poème très voisin qu'a imité Eilhart) : ce poème supposait la vertu du philtre bornée à trois (ou quatre) ans et se terminait par le retour des deux amants, désormais indifférents l'un à l'autre, à la cour de Marc, qui leur pardonnait ; mais ce n'était là qu'une variante imaginée par quelque poète auquel avait manqué la suite du récit, et la légende ancienne, qui ne limitait pas l'effet du philtre, comprenait la séparation forcée des amants, le mariage de Tristan, et sa réunion finale avec Iseut dans la mort. Mais c'est là une question bien compliquée et qui demanderait un examen approfondi ; j'ai voulu signaler l'idée de M. Suchier, qui éclaire certainement d'un nouveau jour un des aspects de la multiforme légende de Tristan [2].

2. *La littérature dans le royaume de France jusqu'en 1454* (p. 115-121). — Cette section est courte, mais contient beaucoup de faits intéressants et bien éclairés. Je n'ai que peu de

---

1. Dans les deux continuations, après la restitution d'Iseut à son mari, les amours des deux amants recommencent de plus belle, comme si le philtre (dont on ne parle d'ailleurs plus) agissait toujours.

2. Voici deux remarques de détail sur cette section. P. 106, il ne faut pas appeler le père de Guillaume le Conquérant « Robert le Diable » : c'est un nom qui ne lui appartient nullement et qu'on ne lui a donné qu'à l'époque moderne, en l'identifiant, à tort, au héros purement imaginaire du roman de *Robert le Diable*. Ce qui est curieux, c'est que plus loin (p. 204) M. Suchier reconnaît dans le héros du poème Robert Courte Heuse, fils de Guillaume ; l'un n'est pas plus vrai que l'autre [cf. ci-dessous, p. 76]. — P. 108, supposer que l'auteur de la *Vie de saint Brendan*, en s'appelant *li apostolies Beneeiz*, veut simplement se désigner comme un moine bénédictin me paraît bien peu probable.

remarques à faire. Les « assonances » du *Saint Grégoire* ne sont pas de vraies assonnances (p. 116) : elles rentrent dans la catégorie des rimes imparfaites qui ont été tolérées encore au XIII[e] siècle (ces rimes se distinguent de l'assonance en ce que le *dernier* phonème, voyelle ou consonne, doit toujours être identique). — Le manuscrit du *Lapidaire* en vers était considéré par Pannier comme anglo-normand : M. Suchier (p. 117) le juge continental et le désigne dès lors comme « le plus ancien manuscrit écrit en France qui nous ait été conservé ». La question est, on le voit, assez importante. Le connaisseur le plus expert en cette matière, M. Paul Meyer, a bien voulu, à ma demande, examiner de nouveau le manuscrit : il n'hésite pas à le regarder comme fait en Italie, et il ne l'attribue qu'au XIII[e] siècle [1]. — Ce que l'auteur dit des caractères des lais bretons (p. 119) est fort bon ; mais comment peut-il ranger les imitations françaises de ces lais dans la littérature propre au « royaume de France », quand il en trouve les plus anciens exemples dans *Horn* et dans le *Tristan* de Thomas [2], qu'il en tire le nom d'un mot irlandais, et qu'il en fait réciter le texte, à l'origine, « en langue bretonne ou *irlandaise* » ? Je rattacherai ici une remarque sur les lais de Marie, dont il n'est parlé qu'à la section suivante (p. 128). M. Suchier ne se prononce pas explicitement sur la question de savoir dans quelle langue Marie avait recueilli les récits qu'elle a rimés ; cependant, en disant qu'elle a suivi dans son premier écrit des « sources kymriques », dans son deuxième une source anglaise, et dans son troisième un traité latin, il semble vouloir indiquer que les lais proviennent immédiatement d'originaux en langue celtique [3]. Je crois, avec M. Warnke [4], que Marie ne savait pas le breton [5], et, d'autre part, contraire-

---

1. [Cf., pour préciser l'opinion de M. Meyer, *Romania*, XXXVIII, 49 sq.]

2. Voir aussi ce qui est dit du lai d'*Haveloc* et du lai du *Cor*. — Je doute que le lai lyrique du *Chèvrefeuil* (p. 120) ait rien à faire avec le lai de même titre attribué à Tristan.

3. L'expression *kymrisch* indiquerait même le gallois plutôt que le breton armoricain.

4. Voir la remarquable introduction de ce savant à la deuxième édition qu'il vient de donner des lais de Marie (Halle, 1900).

5. Il est vrai que pour le mot *laüstic*, qu'elle a formé avec le breton *aostic*

ment à ce savant, je crois que les titres anglais expressément attribués par elle à deux de ses lais prouvent que les récits qui en forment le thème étaient répandus sous forme anglaise aussi bien que française. En somme, de toute la discussion menée avec tant d'ardeur depuis quelques années sur ce sujet, il me paraît résulter que les lais « bretons » ont dû appartenir aux divers peuples celtiques et se répandre aussi bien en Angleterre qu'en France [1].

3. *La poésie française sous les Plantagenets jusqu'à 1204* (p. 121-134). — Nous voyons ici passer devant nous Wace, son rival Benoit de Sainte-More, Marie de France, Garnier de Pont-Sainte-Maxence (bien qu'il fût sujet du roi de France, comme Marie, et tout à fait Français de cœur), Jourdain Fantosme, Huon de Rotelande, etc., tous fort bien caractérisés [2]. Ce qui

---

en y incorporant par erreur l'article français, M. Suchier (voir Warnke, *op. laud.*, p. XXX, n. 1) a proposé une explication qui écarterait la faute ; mais elle paraît difficile à admettre (voir les vv. 131, 136, 154, 160). D'ailleurs, quelqu'un qui du breton *bleiz lavaret* « loup parlant », fait *bisclavret* ne sait certainement pas le breton et estropie un titre étranger qu'il a entendu.

1. Je compte, à propos du livre de M. Warnke, discuter ailleurs ce point plus en détail [projet non réalisé].

2. Petites remarques. P. 121, *Polycraticus* : il faut *Policraticus*. — P. 124, l'explication du rapport des différentes parties de la *Geste des Normands*, de Wace, ne me paraît pas tout à fait exacte : le morceau appelé à tort *Chronique ascendante* n'a pas été « ajouté seulement plus tard » ; il fait partie intégrante de l'ouvrage, dont il forme le prologue ; il est vrai que le passage sur le siège de Rouen en 1174 a été inséré après coup par l'auteur ; mais la première laisse est le début original du livre et ne peut avoir été écrite à une époque aussi tardive (voir *Romania*, t. IX, p. 599). — P. 124, il est excessif de dire qu'on ne connaissait l'*Iliade* au moyen âge que par Darès et Dictys : l'*Homerus latinus* (le poème d'Italicus) y a été très lu. — P. 127, les idées de M. Suchier sur la versification anglo-normande ne sont pas généralement admises — P. 128, je ne sais quelles sont les raisons de l'auteur pour placer la composition des fables de Marie après celle des lais ; je tiens l'ordre inverse pour plus vraisemblable. — P. 130, « Thomas est probablement le premier poète français qui peigne l'amour chevaleresque » ; mais les traits mêmes que M. Suchier emploie pour caractériser cet amour dans le *Tristan* de Thomas n'ont rien de particulièrement chevaleresque. Il me paraît avoir plus raison quand il dit (p. 139) que le *Lancelot* de Chrétien « a introduit l'amour

surprend plus, c'est d'y trouver aussi Robert de Boron, que M. Suchier appelle « de Borron » et identifie avec un Robert de Burun, chevalier du comté de Hertford, mentionné dans des documents du temps de Henri II. Je persiste à croire que Robert de Boron était un voisin de Gautier de Montbéliard, avec lequel il fut en relations d'amitié, et, semble-t-il, de collaboration, et qu'il ne connaissait pas l'Angleterre. J'ai donné ailleurs les raisons qui me font penser ainsi [1] ; elles n'ont pas convaincu M. Suchier, et celles qu'il a apportées à l'appui de sa thèse ne me persuadent pas davantage [2]. *Sub judice lis est.* La question a son importance pour l'intelligence du développement en France de la « matière de Bretagne » ; nous la retrouverons à propos de la section suivante.

4. *La poésie dans le royaume de France jusqu'en 1204* (p. 134-158). — Gautier d'Arras, Chrétien de Troies, André le Chapelain, Marie de Champagne [3], Lambert le Tort, Alexandre de Bernai [4], Aimon de Varennes, les romans anonymes de *Floire et Blanchefleur*, des *Sept Sages*, de *Guillaume de Palerme*, de l'*Escoufle*, de *Guillaume de Dole*, Herman de Valenciennes, Étienne de Fougères, Élinand, tels sont les noms et les ouvrages principaux qui occupent cette section. Des appréciations fines et justes des poètes [5], des résumés très bien faits des poèmes,

---

chevaleresque, tel que le comprenaient les troubadours, du Midi dans le Nord, de la poésie lyrique dans la poésie épique ». — P. 131, Huon de Rotelande a pris le nom de ses héros dans le roman de *Thèbes* plutôt que directement dans Stace (il a aussi puisé dans *Énéas* et *Troie*). — P. 133, M. Suchier dit que le mot *graal* appartient au français oriental ; cette remarque est fort intéressante et mériterait d'être développée dans une étude spéciale.

1. *Merlin*, par G. Paris et J. Ulrich, t. I, p. XI-XII.

2. *Zeitschr. für rom. Philol.*, t. XVI, p. 272 ; cf. *Romania*, t. XXI, p. 460.

3. « Auboïn de Sézanne semble lui avoir dédié une de ses meilleures chansons » (p. 150). L'auteur de *Guillaume de Dole* attribuant cette chanson à Gace Brulé, il faut la lui restituer.

4. A propos du cycle d'Alexandre, l'auteur cite (p. 152) la *Vengeance d'Alexandre*, par Gui de Cambrai ; il aurait pu dès lors citer aussi le poème de Jean le Vénelais sur le même sujet.

5. Notamment de Chrétien. — J'avoue que j'ai toujours bien de la peine à attribuer à l'auteur de *Perceval* la pitoyable rapsodie de *Guillaume d'Angleterre*.

se lisent avec un vif intérêt. L'étude du cycle breton, qui atteint alors son apogée, aurait gagné, je l'ai déjà indiqué, à n'être pas morcelée entre cette section et la section précédente. Telle qu'elle est donnée ici, elle est riche en aperçus et en rapprochements intéressants, mais elle ne se prête pas à être résumée : il faudrait reprendre dans son ensemble l'histoire de ce sujet difficile, et cela entraînerait hors des limites d'un compte rendu. Je me bornerai à signaler, — outre ma divergence à propos de Robert de Boron, — quelques points particuliers. M. Suchier, en signalant (p. 141) les belles découvertes de M. Rajna sur les noms comme *Artus* et *Gauvain* donnés dès le XI^e^ siècle en Italie à des enfants, ajoute (p. 141) : « Toutefois on a exagéré la valeur probante de ces noms. Les noms *Tristan* et *Ywan* se rencontrent dès le VIII^e^ et le IX^e^ siècle aux bords du lac de Constance, sans que cela prouve pour une époque si ancienne la diffusion des légendes de Tristan et d'Yvain. » Mais il faut sans doute attribuer l'existence de ces noms dans cette région aux moines irlandais qui s'établirent de bonne heure et à Saint-Gall et aux alentours ; les noms italiens du XI^e^ siècle ne sauraient avoir une telle provenance, et ils prouvent bien le succès que les récits arthuriens avaient dès lors dans la haute Italie, succès qu'atteste aussi le bas-relief de la cathédrale de Modène, du commencement du XII^e^ siècle [1]. — Je ne comprends pas comment l'auteur peut dire (p. 147) que le roman anglais de *Sir Percevelle* « n'est qu'un pâle reflet de Chrétien » : il me paraît de toute évidence que ce poème remonte à une forme de la légende de Perceval bien plus voisine de l'original que celle qu'a connue Chrétien [2]. Mais il est écrit que dans cette terrible « matière de Bretagne », flottante et tournoyante comme les « palais aventureux » qu'on y rencontre, les faits qui semblent le mieux acquis à la critique doivent être perpétuellement remis en question. — L'idée que le *Lancelot* français apporté à Vienne en 1195 par Hugues de Morville [3] pouvait être un roman en prose

1. Sur ce bas-relief, cf. *Romania*, t. XXIX, p. 485.

2. Voir *Histoire litt. de la France*, t. XXX, p. 254-261.

3. *Huc* pour *Hue* est une faute d'impression. Mais peut-on affirmer que le chevalier qui servit d'otage à Richard Cœur de Lion en 1193 soit le même

me paraît tout à fait invraisemblable en elle-même (vu la date), et quand on lit la traduction allemande que nous en avons ; je ne crois pas davantage que les continuateurs de Chrétien, au moins les premiers, aient connu le *Grand saint Graal* et la *Queste du saint Graal* (p. 149) ; en général M. Suchier me paraît, je l'ai déjà dit et le redirai encore, faire remonter trop haut les romans en prose. En revanche, il rejette au XIII^e^ siècle des romans en vers qui doivent être attribués à notre période, comme le *Bel Desconeü* de Renaud de Beaujeu [1] et, peut-être, plus d'une œuvre anonyme ou connue seulement par des traductions.

A côté des romans de la Table Ronde fleurissent alors les romans « d'aventure » ; ils ne sont pas moins soigneusement étudiés. Je ne puis admettre que le roman d'*Ille et Galeron* soit emprunté au lai d'*Éliduc* de Marie de France : il provient d'un lai qui ressemblait en certains traits à celui de Marie, mais qui en différait notablement. Je ne pense pas non plus que l'aventure qui, dans ce roman, motive si bizarrement le départ d'Ille ait pour origine un des « jugements d'amour » d'André le Chapelain [2] : ce motif, qu'on retrouve sous une forme plus ancienne dans un conte allemand du XIII^e^ siècle, appartenait au lai primitif ou peut-être formait le thème d'un petit lai à part. — Je m'étonne que M. Suchier persiste à rejeter au XIII^e^ siècle la *chantefable* d'*Aucassin et Nicolette*, qu'il a, quatre fois déjà, si magistralement publiée ; il en signale lui-même (p. 220) l'apparence ancienne et les traits archaïques ; je l'ai sans doute trop vieillie jadis en la faisant remonter jusqu'au règne de Louis VII, mais il me paraît impossible de la faire descendre après 1204 [3]. — La rédaction II de *Floire et Blanchefleur* « semble ne pas être dérivée de la plus ancienne (I), dont elle a tout au plus subi l'influence, et remonter indépendamment de celle-là, par trans-

---

qui, en 1170, avait été un des meurtriers de Thomas Becket ? Je le croirai plutôt son fils ou son parent.

1. Une chanson de Renaud étant citée en 1200 dans *Guillaume de Dole*, il est clair qu'il florissait au XII^e^ siècle ; M. Suchier le remarque lui-même plus loin (p. 180).

2. C'est plutôt le jugement qui pourrait bien être inspiré du roman.

3. Cf. *Romania*, t. XXIX, p. 291.

mission orale, à l'original byzantin » (p. 154). Je crois avoir démontré [1] que cette rédaction repose en effet sur une transmission orale, mais représente une fusion des versions I et III : l'épisode du combat judiciaire de Floire, qu'elle a en commun avec III, empêche de croire qu'elle remonte indépendamment à l'original. M. Suchier qualifie cet original de « byzantin » ; mais il ajoute : « On a récemment rendu vraisemblable l'origine arabe de ce récit. » On ne voit pas dès lors à quoi bon admettre un intermédiaire byzantin. — A propos des *Sept Sages* (p. 154), signalons l'ingénieuse idée d'après laquelle le livre indien qui en est la lointaine source repose peut-être, pour l'histoire qui sert de cadre, « sur la légende grecque de Phèdre, que, d'après Pausanias, connaissaient des Barbares sachant le grec ». Toutefois il n'y a de commun entre les deux thèmes que l'amour d'une reine pour son beau-fils et la calomnie par laquelle elle se venge d'avoir été rebutée par lui, et c'est là une aventure qui a dû se produire si souvent dans les harems orientaux qu'il n'est pas besoin de penser à un emprunt. — Je ne connais pas les raisons qu'a M. Suchier pour penser que le roman de *Gilles de Chin* a été composé « avant la fin du XII^e^ siècle » (p. 156). — Si, comme M. Servois semble bien l'avoir démontré, *Guillaume de Dole* a été écrit en 1200, il l'a été non « tout au commencement du XIII^e^ siècle » (p. 156), mais tout à la fin du XII^e^. M. Suchier n'est pas, je pense, de ceux qui font commencer chaque siècle avec la dernière année du siècle précédent, ce qui obligerait à croire que le premier siècle a compté une année 0.

La poésie religieuse et morale est traitée plus brièvement. L'auteur n'attribue que « sous toutes réserves » à cette période (p. 156) Herman de Valenciennes ; mais l'allusion même que fait ce poète remarquable à la mort de Henri II (1189) comme à un fait tout récent prouve qu'il écrivait au XII^e^ siècle. — Il me paraît indiqué de traiter ensemble Élinand et le Reclus de Molliens, dont on ne peut dire avec certitude lequel a servi de modèle à l'autre. M. Suchier met le premier (p. 157) dans cette période, le second (p. 214) dans la suivante. Élinand étant

---

1. *Romania*, t. XXVIII, p. 444.

mort en 1224, rien n'engage à supposer que les *Vers de la Mort*, œuvre de son âge au moins mûr, aient été écrits avant 1204.

5. *La prose* (p. 158-166). — L'auteur dit que la traduction des *Livres des Rois* a été faite « vers 1170 en Angleterre » (p. 158); il est vrai qu'il a prouvé jadis que le célèbre manuscrit imprimé par Le Roux de Lincy est anglo-normand; mais la question est à reprendre depuis qu'on a signalé de ce précieux texte divers manuscrits d'origine française [1]; cette prose libre et souple a un aspect plutôt français; mais je suppose que l'auteur n'a pas avancé son opinion à la légère [2].

Ce que dit M. Suchier de la question si difficile des romans arthuriens en prose est intéressant, mais, il le reconnaît lui-même, laisse encore place à bien des doutes et à des obscurités. J'ai déjà indiqué, entre ma façon de voir et la sienne, certaines divergences générales. Il faut attendre de nouvelles recherches, qui permettront peut-être d'y voir un peu plus clair. Je ne ferai qu'une remarque, mais capitale, qui concerne encore ce Robert de Boron sur lequel nous avons tant de peine à nous entendre. M. Suchier range dans cette période (close en 1204) les rédactions en prose des poèmes de Robert; il les regarde comme les plus anciens romans en prose, bien plus, comme « *les plus anciens essais en prose originale* [3] *française* » (p. 160). J'avoue que je ne puis m'expliquer cette chronologie. Le *Joseph* a été mis en prose d'après la seconde rédaction du poème (la seule qui nous soit parvenue); or cette rédaction a été écrite après 1212, date de la mort de Gautier de Montbéliard, et sans doute quelque temps après [4]. Comment donc M. Suchier peut-il supposer que la mise en prose est antérieure à 1204 ? Pour moi, je ne vois aucune raison de regarder ces mises en prose comme antérieures au *Lancelot*, qui existait sûrement avant 1220, et que je

1. Voir P. Meyer, *Romania*, t. XVII, p. 125.

2. M. Suchier dit que les poèmes anglo-normands sur les *Rois* ont pour base notre traduction même : il a sans doute de bonnes raisons, que je ne connais pas, pour cette assertion.

3. « Originale » paraît en tout cas un peu singulier, appliqué à des ouvrages qui sont simplement « dérimés ».

4. Cela ne favorise pas l'identification de Robert avec le Robert de Burun anglais qui reçut une donation de Henri II en 1186.

crois être, — bien entendu dans une forme plus ancienne que celle que nous avons, — le premier roman en prose qui ait été écrit [1].

Comme autres ouvrages en prose appartenant à cette époque, M. Suchier ne mentionne (p. 163) que les traductions de Turpin [2]. C'est un peu court. Parmi les nombreuses traductions en prose de Pierre de Beauvais, il en est certainement qui remontent à cette période [3]. Ce qui est plus important, c'est la description de Jérusalem rédigée en bonne prose française avant 1187, et le récit fait par Ernoul, témoin oculaire, de la destruction du royaume de Jérusalem en 1189 [4]. C'est à ces morceaux, bien plutôt qu'aux romans arthuriens, qu'appartient l'honneur d'être les plus anciens spécimens d'une prose originale française qui nous soient parvenus [5].

VI. *De la reconquête de la Normandie jusqu'à l'avènement des Valois* (*1204-1328*) (p. 167-233). — Ce chapitre, le plus long

---

1. Le *Perlesvaus* seul pourrait lui disputer ce rang; mais il a peut-être un original en vers. — C'est par erreur, à ce propos, que M. Suchier dit (p. 163) que ce roman a été composé pour un évêque de Cambrai : il s'agit, dans le seul manuscrit qui contienne cette notice, d'un seigneur de Cambrin (Pas-de-Calais), et la notice se rapporte visiblement non au roman, mais au manuscrit.

2. A côté des traductions de Turpin en prose, M. Suchier en mentionne une en vers, qui m'est inconnue (à moins qu'il n'ait voulu indiquer celle que Girard d'Amiens a insérée dans son *Charlemagne*).

3. Cela ressort des dates que donne M. Suchier lui-même à la page 219, où il relève l'intérêt de la préface d'une de ces traductions pour l'histoire de la prose littéraire.

4. M. Suchier mentionne bien Ernoul, mais dans la période suivante (p. 220), et il semble lui attribuer tout ce que Mas Latrie a imprimé sous le nom de *Chronique d'Ernoul*. Il dit que cette chronique « raconte principalement la troisième croisade, mais donne une courte histoire des premières croisades ». C'est certainement une erreur : le récit d'Ernoul ne devait comprendre que l'histoire de la perte de Jérusalem, et ce précieux document a été plus tard incorporé dans une compilation de médiocre valeur.

5. La grande compilation historique que Baudouin, comte de Flandre, paraît avoir fait rédiger avant son départ (1202) pour la croisade qui devait le faire empereur méritait aussi, semble-t-il, d'être mentionnée.

de tous, comprend une partie rétrospective, puisqu'il traite, dans l'histoire littéraire du XIII^e^ siècle, de la poésie lyrique, des fableaux, du *Roman de Renard*, qui appartiennent au moins autant à l'époque précédente.

1. L'auteur commence (p. 167-171) par liquider la littérature anglo-normande, qui, séparée réellement de la littérature française depuis la reprise des provinces du Nord-Ouest par les rois de France, demandait en effet, à partir de ce moment, un traitement à part. Je dis qu'il la « liquide », parce qu'il en poursuit la brève histoire jusqu'au XIV^e^ siècle, de façon à n'avoir plus à y revenir [1]. Les deux premiers auteurs dont il s'occupe, Guillaume le Clerc et l'historien de Guillaume le Maréchal, appartiennent encore, en partie au moins, à la période précédente [2]. L'exposé de cette littérature est un peu trop sommaire. Il est vrai qu'elle n'a pas, en général, une grande valeur de fond ou de forme ; mais l'auteur a cru devoir mentionner ailleurs des ouvrages qui ne sont pas supérieurs à plus d'un de ceux qu'il omet ici [3] ; je regrette notamment l'absence des chansons satiriques, surtout politiques, qui nous ont été conservées, et qui ont un grand intérêt à plusieurs points de vue. Il me semble aussi que la coupure est faite un peu trop brusquement (p. 171). Après avoir parlé de Nicolas Trevet, l'auteur termine ainsi cette section : « Enfin l'anglo-normand ne se maintint plus que dans les livres d'école, destinés à apprendre le français aux commençants, et dans les ouvrages de droit. » Il semble que les ouvrages historiques composés encore au XIV^e^ siècle, comme la Vie du Prince Noir, etc., auraient mérité une mention [4].

La matière proprement française de ce chapitre est répartie en cinq sections, que je vais successivement examiner. Les

---

1. Mais il cite encore quelques écrits anglo-normands dans les sections suivantes.

2. Quant à Chardri, poète remarquable à plus d'un titre et qu'on s'étonne de ne voir mentionner nulle part, il paraît lui appartenir entièrement.

3. Je citerai seulement le *Corset* de Robert de Gretham et les œuvres de Robert Grosseteste.

4. On s'étonne aussi de ne pas trouver ici une mention de Gower, de ses jolies ballades et de son immense *Miroir de l'homme* : mais l'auteur en parle dans un autre chapitre (p. 245).

questions de principe, d'origine, de date, d'attribution se posent ici moins fréquemment, les renseignements étant plus nombreux et plus clairs, les œuvres plus rarement anonymes. Cependant les trois premières sections, qui, comme je l'ai dit, remontent jusqu'au XII^e^ siècle et même plus haut, soulèvent encore quelques questions de ce genre.

2. *La poésie lyrique* (p. 172-191). — La poésie lyrique « courtoise » des XII^e^ et XIII^e^ siècles gagne certainement à être traitée, comme elle l'est ici, dans son ensemble, car, sauf l'accession, à partir du règne de saint Louis environ, de la poésie bourgeoise du Nord et surtout d'Arras, elle présente sensiblement les mêmes caractères depuis son apparition jusqu'à sa fin. M. Suchier l'a bien appréciée dans son ensemble, — avec un peu d'indulgence, — et en a fait suffisamment connaître les principaux représentants [1]. Peut-être, dans un livre comme celui-ci, destiné au grand public et à un public étranger, aurait-il pu glisser plus rapidement sur certains détails qui n'ont d'intérêt que pour les érudits [2], et tracer en revanche un tableau plus complet de cette poésie dans ses rapports avec la société. Elle a été, bien plus que la poésie provençale dont elle n'est en somme qu'un pâle reflet, un amusement aristocratique, une mode de cour et, dirais-je si le mot n'était un anachronisme, de salon. A part quelques exceptions, comme Chrétien de Troies, Guiot de Provins [3], Guiot de Dijon, Colin Muset, peut-être Blondel et Gontier de Soignies (je laisse toujours de côté les poètes d'Arras), on ne la voit cultivée que par de grands seigneurs ou des personnages de leur monde. Rien ici qui ressemble à cette

1. Je ne vois guère d'omission importante à signaler en dehors des chansons si originales et si intéressantes de Philippe de Novare.

2. Il importe assez peu, par exemple, à un tel public que Guillaume le Vinier ait possédé deux maisons à Arras en indivis avec son frère Gilles (p. 189).

3. Encore chez Guiot, et encore plus chez Chrétien, la poésie lyrique n'est-elle qu'un faible accessoire de leur activité poétique. On ne voit pas au Nord de poète, en dehors des hauts personnages (Gace Brulé en était un), qui se soit fait un renom par ses seules chansons, sauf peut-être Blondel (dont nous ne connaissons pas la condition); et combien son œuvre est peu personnelle!

pénétration réciproque de la poésie et de la vie qui donne tant d'intérêt à l'histoire des troubadours : en regard de figures comme Bernard de Ventadour, Rambaud de Vaqueiras, Bertran de Born, Peire Vidal, Gaucelm Faidit, combien paraissent effacées les figures de nos trouveurs, excepté de ceux auxquels leur rang social donne un relief extérieur ! La plupart de leurs chansons ont été faites uniquement pour leur valoir un petit succès dans les réunions courtoises ; aussi manquent-elles, bien plus encore que celles des troubadours, de sincérité et de personnalité. Il faut mettre à part les chansons politiques et les chansons de circonstance (je range ici les chansons relatives aux croisades), dont plusieurs ont un véritable intérêt, sans avoir jamais joué dans la vie sociale le rôle des *sirventes* provençaux. M. Suchier, s'il a laissé un peu trop de côté cette partie du sujet, a signalé en revanche avec justesse un trait de la poésie du Nord qui, là où il se présente (ce n'est pas dans les trouveurs classiques comme Gui de Couci, Blondel, Gace Brulé), lui donne un attrait particulier : tout en dépendant de la poésie artificielle née dans le Midi, elle a gardé le contact avec l'ancienne poésie lyrique vraiment française, s'est laissé souvent influencer par l'élément populaire, et lui a dû alors « un naturel et une fraîcheur » qu'on ne trouve guère dans la poésie des troubadours. Il remarque aussi que pour la comprendre entièrement il faudrait joindre à la connaissance des paroles celle de la musique, ce qui ne nous est que rarement donné. La musique et la poésie étaient en effet inséparablement liées, et elles avaient le même auteur ; mais cela nous fait encore mieux comprendre ce qu'était la composition de l'une et de l'autre : c'était une sorte d'exercice technique, comme on en fait dans le contrepoint, qui procédait avec des formules et n'avait pour but que de trouver des variations sur un petit nombre de thèmes donnés.

Le détail de cette longue section du chapitre VI est excellent, travaillé avec une connaissance intime des faits et une information presque toujours complète sur les études auxquelles ils ont déjà donné lieu. Je n'aurai que peu d'observations à présenter [1]. Est-il nécessaire que le refrain de la rotrouenge

1. M. Suchier a mis en tête de son exposé deux ou trois pages sur la poésie

comprenne plusieurs vers (p. 174) ? — Le mot de *ballete* semble employé un peu prématurément (p. 175) : on ne le trouve que dans un manuscrit du XIII[e] siècle, et là même il a été contesté [1]. — L'imitation par Conon [2] de Béthune d'une pièce de Bertran de Born n'avait pas encore, si je ne me trompe, été signalée, non plus que l'hypothèse qu'un *sirventes* de Cairel lui ait été dédié. — Les chansons de Guiot de Dijon (p. 180) « ne présentent rien de bien particulier » ; elles ont cependant précisément, au moins quelques-unes, ce tour populaire dont il a été parlé, et il est bien possible que Guiot soit l'auteur de la charmante rotrouenge, — mise à tort sous le nom de la dame de Fayel, — que M. Suchier a si joliment traduite (p. 174). — Il est peu croyable que Pierre Mauclerc [3] ait fait un jeu parti avec Gaucelm Faidit, qui devait être bien âgé, s'il n'était pas mort, en 1212, quand Pierre devint comte de Bretagne ; il paraît beaucoup plus probable que le comte de Bretagne qui « part un jeu » à Gaucelm Faidit est Geoffrei Plantegenêt († 1186), chez lequel M. Suchier dit lui-même ailleurs (p. 82) que le troubadour avait été reçu [4]. — M. Suchier n'avait encore pu connaître, en écrivant sa notice d'Adam le Bossu [5], les

---

latine rythmique, bien qu'il reconnaisse qu'elle a été influencée par la poésie vulgaire plutôt qu'elle n'a influencé celle-ci. Je ne sais où il a vu la preuve que le *papa* (pape des écoliers dans une fête) célébré par Hilaire s'appelât réellement *Papa* (p. 172). Le mot d'« université de Paris » au XII[e] siècle (p. 173) est un anachronisme.

1. Voir E. Stengel, dans la *Zeitschr. für franz. Sprache und Litteratur*, t. XVIII, p. 86.

2. M. Suchier l'appelle *Cuenon*, par un système que je crois contestable, mais que ce n'est pas ici le lieu de discuter.

3. Il eût été bon de dire que Pierre était du sang royal de France.

4. M. Suchier a bien voulu me faire savoir que ce qui le portait à reconnaître dans ce comte Pierre Mauclerc, c'était la ressemblance du jeu parti avec un autre, entre Pierre et Bernard de la Ferté (Raynaud, n° 840). Cette ressemblance ne me frappe pas ; en revanche les normannismes que M. Suchier lui-même a relevés dans notre jeu parti (*Denkmäler der provenzalischen Litteratur*, t. I, p. 556) doivent le faire attribuer à Geoffrei Plantegenêt plutôt qu'à Pierre Mauclerc. On sait d'ailleurs que Geoffrei est avec Gace Brulé l'auteur d'un eu parti (Raynaud, n° 948), qui n'est pas sans ressemblance avec le nôtre.

5. M. Guesnon pense que le seul surnom patronymique d'Adam est « le

raisons très convaincantes qu'a données M. Guesnon [1] pour établir que l'exil d'Adam ne repose que sur l'interprétation erronée d'un passage du *Congé* de Baude Fastoul.

3. *Le fablel* [2] (p. 191-195). — Cette section, — sauf l'ingénieuse conjecture relative à Étienne d'Alinerre [3], disciple d'Abailard, qui, d'après Élinand, était *exercitatissimus in omni genere facetiarum utriusque lingue, latine et gallice*, et auquel M. Suchier attribuerait volontiers *Richeut*, — ne contient rien de bien remarquable. L'auteur n'a pas voulu entrer dans la discussion de la question, si agitée en ces derniers temps, de l'origine orientale des fableaux ; il se contente (p. 194) de remarquer que le sujet du *Lai d'Aristote* se retrouve en sanscrit. Il donne l'analyse de huit fableaux et des indications sommaires sur quelques autres [4].

4. *Les branches de Renard et les fables d'animaux* (p. 195-202). — Sur les origines du *Roman de Renard*, M. Suchier présente des idées, comme toujours, fort intéressantes. Ce ne sont pas tout à fait celles que j'ai exposées ici même [5], et je ne veux pas

---

Bossu », « de le Hale » n'étant qu'un surnom passager qui avait été donné à son père à cause des fonctions qu'il exerçait.

1. *La Satire à Arras* (Paris, 1900), p. 108-109.

2. « Les fablels (appelés aujourd'hui par les Français fabliaux) », dit l'auteur (p. 190) ; il aurait dû remarquer que la forme correcte *fableaux* a été récemment remise en honneur [cf. ci-dessous, p. 95]. — Il joint au fableau ce qu'il appelle « le nouveau lai », c'est-à-dire les contes d'un caractère plus sérieux qui, en effet, portent souvent le titre de *lais* au XIIIe siècle.

3. Cette forme *Alinerre*, qu'on chercherait en vain dans la toponymie française, est bien suspecte : je suppose qu'il faut lire dans le texte d'Élinand *Alçuerre*, c'est-à-dire Auxerre.

4. Ni *Richeut* ni *Trubert* ne sont à proprement parler des fableaux. La *Vie de Richeut*, dont nous n'avons qu'une « branche », est un roman biographique d'un genre particulier (Sanson, soit dit entre parenthèses, rappelle bien moins Don Juan que le Bel-Ami de Maupassant, comme Richeut est bien moins proche de Manon Lescaut que de certaines figures de romans contemporains) ; *Trubert* est un « roman à tiroirs », où diverses aventures, — dont il nous manque, comme pour *Richeut*, les dernières, — sont attribuées à un même personnage : c'est donc aussi une sorte de roman biographique.

5. *Journal des Savants*, 1894 et 1895 [ci-dessous, III].

reprendre présentement l'examen des problèmes sur lesquels elles portent. Je répéterai seulement que je regarde la fable ésopique de la maladie du lion non comme le noyau central de tout le cycle, mais comme un élément adventice et d'introduction relativement peu ancienne : les contes d'animaux qui forment le vrai fond de l'*estoire*, ainsi que les noms typiques d'Isengrin et de Renard, n'ont rien à faire, à l'origine, avec les fables ésopiques quelles qu'elles soient. Je croyais avoir démontré que, dans l'histoire du viol, c'est l'ourse qui a été substituée à la louve et non l'inverse ; qu'il en est de même dans le conte de la pêche [1], et que le caractère « étiologique » de la version scandinave de ce conte, loin d'attester cette version comme primitive, montre au contraire qu'elle a été remaniée ; je croyais avoir établi, d'accord avec M. Sudre, quelques points encore : je me trompais, puisque je n'ai pas convaincu un juge aussi impartial et aussi compétent que l'est M. Suchier ; à d'autres de décider lequel de nous est dans le vrai [2].

Les fables françaises du moyen âge ne présentent guère d'intérêt [3], sauf celles de Marie de France, à cause de leur source anglaise perdue [4]. M. Suchier en a dit ce qu'il y avait à dire [5].

---

1. M. Suchier dit que ce conte est très répandu dans le Nord de l'Europe (p. 199) ; mais il ne l'est pas moins ailleurs et notamment en France.

2. « Que la Lorraine ait pris une part essentielle à la poésie animale, c'est ce que l'on peut sans doute conclure du fait que *pinte* est la forme lorraine pour *picta* et que la poule s'appelle *Pinte* (la bariolée) même dans les branches qui n'ont sûrement pas été composées en Lorraine. » (P. 195.) Voilà bien un des plus jolis échantillons de la savante ingéniosité de l'auteur ; mais l'argument est-il aussi solide qu'il est séduisant ? En admettant (ce qui ne me paraît pas démontré) que *pinte* pour *peinte* soit une forme lorraine, rien ne prouve que le nom *Pinte* veuille dire *peinte*, et Pinte ne figure que dans des branches d'un caractère certainement très peu ancien, en sorte que son nom ne saurait appuyer l'origine lorraine, probable d'ailleurs à mon avis, mais lointaine, du cycle.

3. L'auteur signale (p. 202) et même exagère un peu celui qu'elles peuvent avoir.

4. M. Suchier d'accord avec M. Warnke ne doute pas que les fables de Marie ne soient la source du recueil latin qu'on appelle « le Romulus agrandi » : j'ai déjà fait plus d'une fois mes réserves sur ce point.

5. M. Suchier croit admissible l'hypothèse d'Hervieux sur l'auteur de

5. *Poésie narrative et didactique* (p. 202-219). — On peut s'étonner de voir réunies sous une même rubrique ces deux formes si différentes de poésie : c'est sans doute que la poésie narrative, privée des chansons de geste, des fabliaux et du *Renard*, a paru à l'auteur un peu mince pour occuper une section à elle toute seule, et que le *Roman de la Rose* peut être regardé comme tenant de l'une et de l'autre. Il n'en est pas moins vrai que cette section a quelque chose de décousu : on passe sans transition d'un sujet à un autre tout différent ; ainsi, après un préambule sur les grands ouvrages latins théologiques et scientifiques du XIII^e^ siècle et sur la tendance vers l'instruction que manifeste alors même la littérature vulgaire, l'auteur parle tout à coup des romans où sont intercalées des poésies lyriques (p. 202). Ce décousu est d'ailleurs sensible, il faut le dire, dans d'autres parties de ce bel ouvrage : il tient à la manière même de l'auteur, et n'est nullement une marque de négligence ; mais il empêche parfois le lecteur de se faire une idée suffisamment nette des sujets traités. Ici je pense qu'il eût mieux valu répartir autrement la matière et mettre respectivement ensemble la littérature narrative purement fictive, la littérature historique, la littérature didactique religieuse et profane.

La section en elle-même, fort bien traitée, ne donne lieu qu'à des remarques de détail [1]. L'auteur parle successivement

---

l'*Anonymus Neveleti* : on peut en retenir le nom (Walter) et la patrie (Angleterre) de cet auteur ; le reste n'a vraiment aucun fondement.

1. Il n'est pas exact que Gerbert de Montreuil ait composé une *Suite de Tristrant* (p. 202) ; cette *Suite* est un épisode de son *Perceval*, comme l'a montré récemment M. Wilmotte (voir *Romania*, t. XXIX, p. 481). — Page 201, je ne crois pas que *Lidoine*, dans *Méraugis*, soit pour *l'Idoine* : cela n'a aucune analogie (le nom de *l'Outredouté*, personnage secondaire, qui est imité de *l'Orgueilleux de la Lande* de Chrétien, n'en est pas une) : *Lidoine* est un nom inventé par le poète, peut-être d'après celui d'*Idoine* dans *Amadas* (ou d'après *Sidoine*). — Notez, page 205, des remarques intéressantes, en partie nouvelles, sur les diverses versions d'*Octavien*. — Page 206, l'auteur pense que le *Méliacin* de Girard d'Amiens repose sur un récit oral fondé lui-même sur le *Cléomadès* d'Adenet ; mais cela n'est pas possible : dans ces deux romans, qui traitent le même thème, venu d'un conte arabe (originairement indien),

des romans en vers, de la poésie didactique, légendaire, satirique (Gautier de Coinci [1], Rutebeuf, etc.), et surtout, naturellement, du *Roman de la Rose*, à propos duquel, après tout ce qu'on en a dit, il trouve encore à dire du nouveau [2], et termine par l'*Image du monde* [3], *Renard le Contrefait* [4] et les historiens Philippe Mousket, Guillaume Guiart et Geffroi de Paris.

6. *La prose* (p. 219-228). — Sans parler des traductions, des compilations historiques, des ouvrages de droit et des traités de morale pieuse [5], ce sont les historiens du XIII[e] siècle qui occupent la plus importante partie de cette section. Les romans en prose comprennent *Aucassin et Nicolette* (que, je l'ai dit plus haut, on peut hardiment assigner à la période précédente), *le Roi Floire* et *la Comtesse de Pontieu*, que M. Suchier attribue, d'après l'étude dialectologique qu'il en a faite, à la région de Tournai

---

c'est tantôt l'un, tantôt l'autre, qui a le mieux conservé l'original (je n'avais pu encore faire cette comparaison en écrivant mon article sur *Méliacin* dans le tome XXXI de l'*Histoire littéraire de la France*). — Page 207, il n'est pas probable qu'il y ait rien d'historique dans le roman de la *Châtelaine de Vergi*. — On s'étonne que l'auteur n'ait pas jugé dignes d'une mention les deux romans de Philippe de Beaumanoir, qu'il a si bien publiés lui-même, tandis qu'il rappelle ailleurs (p. 192) un fableau fort insignifiant du même auteur.

1. Je veux signaler (p. 208) la charmante comparaison de Gautier avec le *tombeor Nostre Dame*.

2. C'est par suite d'un *lapsus calami* qu'on lit (p. 211) que Jean de Meun n'était pas « beaucoup plus vieux » que Guillaume de Lorris : il faut évidemment « plus jeune » ; mais cela même ne paraît pas tout à fait juste : Jean, ayant commencé sa continuation du *Roman de la Rose* plus de quarante ans après la mort de Guillaume, devait être né environ quarante ans après Guillaume, mort à 25 ans. — On n'avait pas encore signalé l'influence exercée sur Guillaume de Lorris par une chanson de Tibaud de Champagne (p. 211). — M. Suchier appelle Jean de Meun « le Rousseau du moyen âge » ; d'autres l'en ont appelé « le Voltaire », et c'est peut-être moins loin de la vérité [cf. ci-dessus, p. 12].

3. Il n'y a pas lieu de douter (p. 216), après l'étude de M. P. Meyer (*Romania*, t. XXI, p. 481), que la seconde rédaction de l'*Image du Monde* soit de l'auteur de la première.

4. A vrai dire ce vaste poème appartient plutôt à la période suivante.

5. La *Somme le Roi* aurait mérité une appréciation moins sommaire (p. 222).

(p. 221). L'auteur ne manque pas non plus de signaler les deux premiers ouvrages de philosophie écrits en langue vulgaire, *Placide et Timeo* et *Sidrach* [1]. Pour l'histoire, il n'a pas essayé de débrouiller le chaos des chroniques de Terre Sainte, et je ne lui en fais pas un reproche; je dirai seulement qu'il y a quelque incertitude dans la manière dont il s'exprime, après avoir parlé de la traduction de Guillaume de Tyr : « La première continuation [de ce livre] a d'abord existé comme ouvrage indépendant » (p. 220). Alors elle ne mérite à aucun titre d'être appelée « continuation », et en fait la chronique dite à tort « d'Ernoul » [2] n'est aucunement en rapport avec l'*Historia Terrae Sanctae*. — De bonnes notices sur Geoffroi de Villehardouin, Robert de Clairi, Jean de Joinville et Haiton terminent cette dernière section française de notre littérature de 1204 à 1328 [3].

La section 7 (p. 220-233) est consacrée aux *Italiens écrivant en français*. Il ne faut point chercher ici un tableau de la littérature franco-italienne. M. Suchier, comme ses prédécesseurs, l'a laissée hors de son cadre. Il s'occupe seulement de quatre Italiens qui ont écrit en français et qui lui semblent appartenir à la littérature française : Philippe de Novare, Martino da Canale, Brunet Latin et Marco Polo. Philippe de Novare doit être mis à part des autres : s'il est Italien de naissance, il a vécu dès sa jeunesse au milieu de Français, et le français était

---

1. M. Suchier ne touche pas la question de savoir si *Sidrach* n'a pas été d'abord écrit en provençal ou en lyonnais (voir *Hist. litt. de la France*, t. XXXI, p. 313-316). La composition de ce livre paraissant bien remonter à 1243, il aurait dû être placé avant et non après le *Cœur de Philosophie*.

2. Voir ci-dessus, p. 50, note 4.

3. L'idée que Jean de Prunai pourrait bien être l'auteur de l'histoire de Philippe II en prose dont nous n'avons que le prologue en vers (p. 225) se fonde sur un rapprochement doublement inexact : cette histoire, d'après le prologue en question, était tirée de *l'estoire de Saint Denise*, c'est-à-dire de Rigord et non de la *Philippide* ; et d'autre part Guillaume Guiart dit non pas que Jean de Prunai avait traduit la *Philippide*, mais qu'il déclarait avoir combiné dans son *roman* le poème de Guillaume le Breton et la chronique en prose du même auteur ; en outre, ce *roman*, qualifié par Guiart de *gracieus*, devait être en vers.

devenu sa langue naturelle [1]; Brunet Latin [2] n'est pas non plus dans les mêmes conditions que les Italiens qui, dans leur pays, ont employé le français : s'il a écrit dans cette langue, c'est parce qu'il était en France ; toutefois il ne se l'était pas assimilée comme Philippe, et à travers tous les remaniements que lui ont fait subir les copistes français, son *Trésor* conserve encore bien des italianismes, qui apparaîtraient plus clairement si nous en avions une édition critique. Quant à Marco Polo, il ne peut réellement être qualifié d'« Italien écrivant en français » : c'est bien probablement dans son parler vénitien qu'il a raconté à Rusticien de Pise ce que celui-ci a transcrit en mauvais français ; l'ouvrage ainsi produit appartiendrait en propre à la littérature franco-italienne s'il n'avait subi la transformation que l'on connaît dans la rédaction de Tibaud de Chépoi, par laquelle il est entré dans la littérature française. Martino da Canale, lui, doit bien être rattaché à la littérature franco-italienne. En somme, il ne paraît pas qu'il fût nécessaire de traiter à part les quatre écrivains auxquels M. Suchier a cru devoir consacrer une section spéciale.

VII. *De l'avènement des Valois à l'avènement de François Ier (1328-1515)* (p. 234-270). — Tandis que le chapitre précédent, qui comprend un peu plus d'un siècle, occupe soixante-dix pages, celui-ci, qui embrasse près de deux siècles, n'en compte que trente-six. Ce n'est pas que l'attention de l'auteur se soit relâchée ou que son information soit moins complète ; on ne peut guère signaler dans son exposé d'omissions vraiment

---

1. Sur les deux époques successives de la rédaction du livre de Philippe, sur les emprunts qu'il aurait faits aux *Annales de Terre Sainte* et au *Livre de la Conquête*, M. Suchier suit l'opinion émise par un critique récent, M. Richter, qui, malgré son consciencieux labeur, s'est trompé sur ces deux points, comme j'aurai prochainement occasion de le montrer [cf. *Les Mémoires de Philippe de Novare*, *Revue de l'Orient latin*, IX, (1901-2), pp. 164-206, et ci-dessous, IV].

2. Je vois avec plaisir que M. Suchier donne au patronymique italien de Brunetto la forme *Latino* et non *Latini* ; en revanche, on reconnaît généralement aujourd'hui qu'il ne ressort pas des paroles de Dante que Brunetto Latino ait été réellement son maître, comme on l'a longtemps admis.

graves [1], et les écrivains qu'il passe en revue sont presque toujours l'objet de notices suffisamment développées [2]. La proportion est juste : le XIVe et le XVe siècle, malgré quelques noms brillants, — Jean Le Bel, Froissart, Christine de Pisan, Charles d'Orléans, Martin Le Franc, Villon, Antoine de la Sale, Chastellain, Commynes, Jean Le Maire, — forment une période assez stérile pour l'histoire littéraire. L'absence à peu près totale de poésie narrative qui la caractérise supprime d'ailleurs, — sauf pour quelques romans ou nouvelles en prose, — les résumés qui, dans les périodes antérieures, occupaient une large place, et il est difficile de parler longuement soit des œuvres historiques, soit des petites poésies ou des longues compositions allégoriques qui formèrent alors la masse de la littérature.

M. Suchier a renoncé ici à la division par genres qu'il avait admise pour la période précédente ; celle qu'il a adoptée ressemble plutôt à celle qui lui avait servi pour le XIIe siècle. Il a réparti la matière en cinq sections : 1. *Machaut et la littérature jusqu'à l'apparition de l'école bourguignonne* (p. 234-246) ; 2. *Le groupe des poètes bourguignons* (p. 246-255) ; 3. *La poésie du XVe siècle dans le royaume de France* (p. 255-261) ; 4. *La prose dans le royaume de France* (p. 261-265) ; 5. *La littérature jusqu'à l'avènement de François Ier* (1475-1515). Cette division n'est qu'en partie légitime, elle n'est pas sans inconvénients, et elle prête à des confusions. Il est tout à fait injustifié de classer Christine de Pisan dans l'école bourguignonne, qu'elle est même censée inaugurer ; bien que Christine ait été pendant un moment en bonnes relations avec Jean sans Peur, elle appartient tout à fait au côté Orléans-Armagnac, donc proprement français ; ses sentiments, l'auteur le reconnaît lui-même, sont purement

---

1. On peut cependant regretter l'absence de Jean du Pin et d'Éloi d'Amerval, deux poètes satiriques, l'un du XIVe, l'autre du XVe siècle, dont les œuvres sont intéressantes pour l'histoire des mœurs, et aussi du bon Guillaume Alexis, et, dans un autre ordre, de Jean de Bueil, l'auteur du *Jouvencel*, et surtout de Claude de Seyssel, dont l'importance pour le développement de la prose française est considérable.

2. Alain Chartier est traité trop brièvement (voir plus loin), et aussi, à ce qu'il semble, Antoine de la Sale.

royalistes. D'autre part, la section 4, *La prose dans le royaume de France*, se trouve singulièrement mutilée par le fait que les grands historiens, — comme Jean Le Bel, Froissart, Chastellain, Commynes, — sont étudiés dans d'autres sections, et on ne voit pas pourquoi Monstrelet, qui devait rentrer dans le groupe bourguignon, est au contraire assigné à cette section. La dernière section, qui embrasse l'ensemble de la littérature de 1475 à 1515, comprend la fin de l'école bourguignonne et ses représentants peut-être les plus caractéristiques et les plus nettement distincts du groupe français. Dans le corps même des sections, l'ordre chronologique n'est pas suffisamment observé, et la façon un peu désultoire de traiter le sujet, que j'ai déjà signalée, se montre d'une manière parfois assez fâcheuse. Il est choquant, par exemple, de voir Alain Chartier figurer après Villon, qui n'était sans doute pas né quand Alain mourut et sur lequel celui-ci a exercé une incontestable influence. Au reste, la place faite à Alain Chartier n'est pas assez grande : comme narrateur et comme poète, il a dominé son époque et celle qui a suivi autant que Jean de Meun, plus que Machaut ; il méritait, comme celui-ci, d'être placé en vedette en tête d'une section. A mon sens, la division la plus naturelle de cette longue période aurait été la suivante : 1. *Machaut et son école poétique* (y compris Christine de Pisan) ; 2. *Alain Chartier et la poésie du XV^e^ siècle* ; 3. *Le groupe bourguignon* (conduit par Chastellain et poursuivi jusqu'à Jean Le Maire) ; 4. *L'histoire* de Jean Le Bel à Commynes (avec une introduction pour les œuvres, de peu de valeur littéraire, antérieures à Jean Le Bel).

Malgré ces réserves, il faut dire, ici comme ailleurs, que le tableau que nous donne M. Suchier est tracé de main de maître. Il est d'autant plus méritoire que l'auteur avait moins d'aides et de précurseurs : la littérature du moyen âge finissant est un terrain qui n'a encore été défriché que par places, et c'est ici qu'on a pour la première fois essayé d'en faire une exploration et une description d'ensemble. Les jugements brefs et caractéristiques, les vues personnelles, les rapprochements heureux abondent dans ce chapitre comme dans les autres. L'auteur l'ouvre par des remarques très justes sur le changement survenu dans le milieu social, où la féodalité va s'effondrant peu à peu, tandis que se prépare et déjà se dessine la forme moderne de la

société. Je regrette seulement que M. Suchier n'ait pas insisté davantage sur le caractère tout particulier que donne à cette période, dans sa partie centrale, la guerre continuée pendant cent ans entre les rois d'Angleterre et de France; cette guerre funeste, qui retarda plus qu'on ne peut le dire l'évolution normale de la civilisation nationale en rendant à l'élément militaire et aristocratique une prépondérance qu'il était en train de perdre, n'a pas été non plus sans influence sur la littérature, qu'elle a paralysée et stérilisée, et où elle a détruit l'unité de sentiments qui se serait de plus en plus développée. Tout cela est indiqué çà et là par l'auteur, mais aurait pu être mis plus nettement en relief.

Je ne suivrai pas ici, comme je l'ai fait pour la période précédente, les divisions faites par M. Suchier. J'ai indiqué le contenu de chacune d'elles et j'ai dit la valeur générale du chapitre. Je me bornerai à présenter en note quelques remarques de détail [1].

---

1. P. 237, je doute beaucoup que *vireli* (on trouve aussi *virenli*) et *virelai* signifient également « fais-la tourner ». — P. 238, je crois qu'on ne peut douter que le *Voir Dit* de Machaut ait pour fond une aventure réelle (cf. *Romania*, t. XXVII, p. 509). — P. 239, je ne comprends pas ce que veut dire le mot « anonymes » appliqué aux *Contredits de Franc Gontier*, de Villon. — P. 241 et 244, l'auteur de l'*Ovide moralisé* est appelé Sainte-More; mais M. Thomas ayant montré que le nom *Chrestien le Gouais de Sainte More* est dû à la fausse interprétation d'un passage du poème, la dernière partie n'en est pas plus authentique que la première ; au reste, ce poème appartient à la période précédente, puisqu'il a été composé sûrement avant 1328, très probablement avant 1305. — P. 244, *Baudouin de Sebourg* ne devrait pas être traité isolément : il fait partie intégrante d'une vaste composition sur les Croisades qui aurait mérité d'être examinée dans son ensemble ; d'ailleurs ce poème — ainsi que *Hugues Capet* et les mises en prose de chansons de geste — n'aurait-il pas été mieux à sa place dans le chapitre II ? — P. 246, une rédaction un peu équivoque fait croire que Jean Petit n'a prononcé l'apologie du meurtre de Louis d'Orléans qu'après celui de Jean sans Peur. — P. 252, il n'est pas douteux que le titre de *Salade*, donné par Antoine de la Sale à un de ses ouvrages, se rapporte à la salade où « se montrent plusieurs bonnes herbes », comme le dit expressément l'auteur, et non au casque appelé *salade*. — P. 256-258, la biographie de Villon est à refaire d'après les découvertes de M. Schwob ; le doute sur l'authenticité du nom *Montcorbier* est plus spirituel

VIII. *Le drame du moyen âge* (p. 271-316). — L'histoire du théâtre au moyen âge a été si souvent et si soigneusement étudiée qu'il était difficile que l'auteur pût trouver à en dire quelque chose de bien nouveau. Il a du moins connu et habilement utilisé tous les matériaux qui la constituent, et il en a tracé une esquisse où il a su dégager, avec son talent ordinaire, les traits les plus caractéristiques et souvent les moins remarqués avant lui. Il n'a pas consacré à ce sujet, attrayant à tant de points de vue, moins de 45 pages, qui comptent parmi les plus attachantes du livre. Il a divisé la matière en quatre sections ainsi intitulées : 1. *Le drame liturgique purement latin ou mêlé de français* (p. 271-275); 2. *Le drame français du XII^e^ au XIV^e^ siècle* (p. 275-283); 3. *Mise en scène et technique du drame* (p. 283-290); 4. *Le drame aux XV^e^ et XVI^e^ siècles* (p. 290-316). Je présenterai sur cet excellent exposé quelques remarques détachées.

L'auteur signale, comme on l'a fait souvent avant lui, l'origine liturgique du théâtre médiéval, et l'absence de tout lien entre ce théâtre et le théâtre antique. Le fait est incontestable pour le théâtre religieux; mais il eût été à propos de rappeler dès le début que le théâtre profane, — d'ailleurs purement plaisant, — a son origine propre et se rattache sans doute à la tradition des histrions romains, devenus les *joculatores*. Il est probable que si la curieuse évolution qui a tiré le drame chrétien de la liturgie ne s'était pas produite, le théâtre comique n'en serait pas moins sorti des « débats » et des dialogues facétieux des jongleurs, et on peut même croire que ce théâtre aurait à un moment quelconque engendré un théâtre sérieux qui n'aurait pas été nécessairement religieux. Dans le théâtre religieux lui-même, il n'est pas certain que les « miracles » et les vies de saints soient des dérivés du drame proprement liturgique : ces représentations, dont l'existence est attestée dès le commencement du XII^e^ siècle, peuvent être nées du désir de mettre plus

---

que fondé. — P. 260, il n'est pas exact de dire que des chansons d'Olivier Bachelin se trouvent mêlées à celles de Jean Le Houx : toutes les pièces du recueil de celui-ci sont de lui seul. — Page 263, je crois téméraire d'affirmer que le Jean de Mandeville historique « n'a absolument rien à faire » avec l'auteur du *Voyage de Mandeville*; mais c'est une question extrêmement embrouillée, sur laquelle la lumière n'est pas encore faite.

vivement sous les yeux du public les actes miraculeux des saints dont on chantait déjà la vie dans les églises (*Saint Léger, Saint Alexis*, etc.); cependant l'accord que leur façon d'entendre la mise en scène présente avec celle des « mystères » propres fait croire qu'elles ont été faites à l'imitation de ceux-ci [1]. Pour expliquer l'introduction dans les mystères et les miracles latins de morceaux français, M. Suchier indique avec vraisemblance l'usage des « épîtres farcies », qui s'appliquait exclusivement à l'office des saints (principalement à celui de saint Étienne), et montre ainsi le rapport de deux genres qui, évidemment, bien que d'origine différente, étant nés tous deux dans l'Église, sont étroitement liés dès leur apparition, celui des « mystères » paraissant d'ailleurs plus ancien que l'autre.

M. Suchier parle (p. 278), comme tous ceux qui l'ont précédé, du *Jeu de la Feuillée* comme étant l'œuvre d'Adam le Bossu, qui s'y serait mis lui-même en scène, ainsi que son père et (au moins indirectement) sa femme, avec une liberté et parfois un cynisme qui ont donné matière à beaucoup de remarques et d'explications. Cependant M. A. Guesnon, dans ses études si intéressantes et si documentées sur la vie littéraire à Arras au XIII[e] siècle, a exprimé à deux reprises l'idée que l'attribution de cette curieuse pièce à Adam le Bossu peut très bien n'être pas fondée. Si cette idée, que le savant auteur n'a sans doute pas émise à la légère, était juste, il faudrait voir dans le *Jeu Adam* une raillerie dirigée contre Adam, et la pièce changerait absolument de caractère. On serait heureux de voir M. Guesnon donner les arguments qu'il a sans doute en réserve à l'appui d'une opinion aussi nouvelle et aussi intéressante[2].

A propos des « mystères », M. Suchier signale avec raison (p. 292) le fait que dans les plus anciens, rattachés aux fêtes de Pâques et de Noël, c'est-à-dire aux mystères de la Résurrection et de l'Incarnation (d'où leur nom), la personne du Christ ne figurait pas ; il pense toutefois qu'elle devait paraître dans

1. Une remarque intéressante de l'auteur sur l'usage du *Te Deum* chanté à la fin des miracles comme des mystères joués à la messe du matin (p. 274), usage conservé même dans des œuvres toutes françaises et sorties de l'Église, montre bien le lien étroit des deux genres avec la liturgie.

2. [Cf. *Romania*, XXXII, 384 sqq., et *Moyen Age*, 1908, 63, n. 2.]

la fin (perdue) du mystère anglo-normand (XIII^e siècle) de la *Résurrection* où se trouvait la scène des disciples d'Emmaüs, et il constate que Jésus apparaît aussi dans le *Sponsus* et dans le *Lazarus* du XII^e siècle [1]. Ces apparitions ne sont toutefois que passagères et, sauf celle du *Lazarus*, ne nous montrent pas le Seigneur dans sa vie terrestre et agissante ; il reste bien vrai que ce n'est que dans les mystères postérieurs de la *Passion* qu'on l'a représenté mêlé aux autres personnages ; aussi est-il permis de supposer que ces mystères ne se rattachent pas directement ou, au moins, exclusivement à l'évolution française du drame liturgique, et qu'ils sont venus chez nous, comme la confrérie de la Passion elle-même, des usages des confréries italiennes [2].

Toute la partie relative aux mystères, depuis leurs origines liturgiques jusqu'à leur complet épanouissement, est excellente; on pourrait çà et là, peut-être, souhaiter un peu plus de développement, mais il ne manque rien d'essentiel [3]. J'en dirai autant de ce qui concerne le théâtre profane, les farces, les *soties*, les moralités : c'est à peine si l'on peut relever dans ce tableau, exécuté avec autant de talent que de savoir, quelques détails qui prêtent à contestation ; encore n'est-il pas du tout sûr que pour plusieurs de ses assertions l'auteur n'ait pas par devers lui des arguments que le plan de cet ouvrage ne lui permettait pas

---

1. On peut encore noter que dans des formes, d'ailleurs peu anciennes, du drame liturgique de Pâques a été inséré l'entretien de Jésus avec Madeleine (voir *Journal des Savants*, 1892, p. 674, n. 1 [art. de G. Paris sur A. d'Ancona, *Origini del teatro italiano*]) ; la personne du Christ (après sa mort) figurait aussi dans une autre *Résurrection* du XIV^e siècle, dont on ne possède qu'un fragment (*Romania*, t. XXIV, p. 86).

2. J'ai déjà émis cette hypothèse ici même (*J. des Sav.*, 1892 [cf. n. précéd.], p. 677, n. 1). Elle mériterait, je crois, d'être examinée à fond. Il faudrait tenir compte du mystère provençal de la *Passion*, encore inédit, qui est du milieu du XIV^e siècle, et qui indique peut-être la transition entre l'Italie et la France.

3. P. 288, la façon dont l'auteur encadre le mot *mannequin* peut faire croire qu'il le regarde comme ancien, tandis qu'il ne paraît pas, en ce sens, avant l'époque moderne. — P. 291, je doute que le terme actuel de *paradis*, au théâtre, remonte au paradis des anciens mystères : ce paradis ne comportait pas de spectateurs ; le mot moderne paraît être une plaisanterie toute naturelle. — L'auteur parle (p. 292) de la *Passion* d'Arras comme si elle était inédite et anonyme : elle a été publiée par M. J. Richard, et elle est bien probablement d'Eust. Mercadé.

de communiquer [1]. Je ferai une observation à propos du mot *farse*, plus tard *farce*. M. Suchier, toujours si précisément informé, donne (p. 298) le plus ancien exemple jusqu'ici rencontré de ce mot pris au sens figuré et spécialement dramatique [2] : il se trouve dans l'ordonnance bien connue du prévôt de Paris, du 3 juin 1398, défendant de faire sans la permission de l'autorité « aucuns jeux de personnages par maniere de farces, de vies de sains, ou autrement » [3]. Mais l'emploi dès le XIII^e^ siècle du verbe *se farser* pour « se moquer » montre que l'absence du mot *farse* dans les textes plus anciens est purement fortuite, et que *farse* (proprement « farcissure ») avait pris sans doute dès le XII^e^ siècle le sens que nous lui voyons plus tard [4]. En latin, le mot *farsa* apparaît au XIII^e^ siècle avec le sens de « farciture liturgique » [5], et c'est avec ce sens qu'il a passé dans l'usage vulgaire : il a dû y désigner également des morceaux intercalés, par une sorte de tolérance, dans la pièce principale ; c'est ce qui me porte à croire, contrairement à M. Suchier, que, au sens moderne, il s'est appliqué d'abord à des intermèdes comiques que l'on insérait dans les mystères pour en rompre la continuité, un peu lourde à soutenir pour les spectateurs. Cela n'em-

---

1. P. 280, je trouve M. Suchier beaucoup trop indulgent pour le *Jeu du Pèlerin* et beaucoup trop sévère pour la farce *du Garçon et de l'Aveugle* : c'est affaire de goût. — P. 292, est-il bien exact de dire que la marotte est un accessoire « postérieur » de l'accoutrement du fou ? Dès le haut moyen âge les fous sont représentés portant une *maçue*, dont la marotte n'est qu'une transformation. — P. 296, l'idée de chercher la source des moralités dans les anciens débats est ingénieuse, mais elle aurait besoin d'être complétée. — P. 297, *La condamnation des Banquets*, l. *de Banquet*.

2. Au sens propre de « farcissure » en cuisine le mot appartenait certainement au latin vulgaire ; le part. *farsus* (pour le class. *fartus*), dont il n'est que le féminin devenu substantif, est déjà dans Pétrone, et on trouve *farsio*, *farsilis*, *farsura* dans divers auteurs de l'époque impériale.

3. Littré ne donnait d'exemples que du XVI^e^ siècle ; le *Complément* de Godefroy ne remonte que jusqu'à Villon ; le *Dictionnaire général*, ce qui ne laisse pas d'étonner, ne va même pas si loin et donne comme le plus ancien un exemple de 1476.

4. On peut aussi citer les exemples de *farcerie* au XIV^e^ siècle enregistrés dans Godefroy.

5. Voir Du Cange, t. III, p. 208 *b* (et aussi p. 962 *b*).

pêche pas qu'il ait existé des pièces comiques, sorties du répertoire des *joculatores*, qui n'étaient pas en rapport direct avec les mystères ; elles ne prenaient d'abord le nom de *farses* que quand on les intercalait dans ceux-ci, puis on le donna même à celles qui en étaient tout à fait indépendantes.

L'ouvrage se termine (p. 306-308) par un coup d'œil général sur le développement historique de la littérature française au moyen âge ; j'en détache les principaux passages qui montrent que l'auteur n'est pas un érudit enfermé dans ses minutieuses recherches, qu'il sait embrasser les faits dans leur ensemble, et qu'au-dessous de leur surface il aperçoit leurs rapports intimes et les caractères essentiels des conditions qui leur ont donné naissance.

Nous avons vu comment le courant de la littérature française, après de modestes commencements, s'est de plus en plus élargi, comment la littérature latine parallèle n'a que peu à peu reculé devant lui, tandis que la littérature provençale, après une brève mais brillante existence, s'est presque complètement tarie. A l'origine, on ne trouve que chant héroïque national, chanson d'amour et satire personnelle. Grâce à l'accession de plusieurs genres nouveaux, on atteint, au XII^e^ siècle, une période de splendeur où l'esprit français se rend tributaires toutes les littératures de l'Occident. Le français avait alors, même en dehors de la France, une grande expansion, qui, à la vérité, ne devait pas être durable. Les Normands, dans leurs expéditions, l'avaient porté en Angleterre et dans le Sud de l'Italie. Des jongleurs français chantaient leurs chansons de geste sur les places publiques de l'Italie du Nord, et le français était la langue officielle du royaume de Jérusalem et de l'empire de Constantinople. Mais dès la fin de l'époque des croisades cette domination de la langue française devait prendre fin, et après le *Roman de la Rose* c'en fut fait aussi, au moins pour un temps, de la signification internationale de la littérature française. En France même s'accomplit vers 1328 la transformation qui substitua aux formes de la poésie chevaleresque celles des sociétés bourgeoises de chanteurs, des « Puis », jusqu'à ce que, au XVI^e^ siècle, un changement semblable, mais bien plus fort, du goût les fît disparaître à leur tour.

Au XII^e^ siècle presque tout s'écrit en vers. La prose ne sert qu'à la traduction d'écrits religieux, surtout bibliques. Il lui faut conquérir peu à peu son domaine sur la poésie, comme le français lui-même a conquis le sien sur le latin ; le combat commence à la fin du XII^e^ siècle, il se termine au commencement du XIV^e^ par la victoire de la prose sur plus d'un champ...

Il n'est pas facile d'évaluer la part des différentes classes de la société dans la littérature, dont tant de productions nous sont arrivées sans noms d'auteurs Des chevaliers ont brillé surtout dans le domaine de la poésie lyrique

et du roman. La part de la bourgeoisie ne commence à être notable qu'au XIIIe siècle ; à l'époque antérieure ce sont surtout les jongleurs qui se présentent comme auteurs des chansons de geste et des chroniques en vers. Mais la part principale revient aux clercs, qui se recrutaient dans toutes les autres classes... La littérature qui provient de sources latines, qu'elle en traduise fidèlement le contenu ou qu'elle le rende librement, appartient presque entièrement aux clercs ; mais il n'y a aucun domaine, y compris ceux de la chanson de geste guerrière et de la poésie galante, au développement de laquelle les clercs n'aient pris une part essentielle.

Les divers dialectes se présentent d'abord, au point de vue littéraire, avec des prétentions égales. Mais nous trouvons dans le royaume anglo-normand une langue générale qui se distingue peu de celle de Paris et de l'Ile-de-France. Comme nous n'avons pas pour le XIIe siècle de textes de l'Ile-de-France bien garantis, les textes normands doivent être considérés comme les plus anciens représentants de la langue littéraire française. La langue de la Champagne n'est pas non plus bien éloignée de la langue littéraire. Au XIIIe siècle, la langue littéraire s'assimile de plus en plus les deux autres, qui, au XIVe siècle, ne montrent presque plus de traits particuliers. Les dialectes plus fortement caractérisés, le lorrain, le wallon et le picard, littérairement si riche, se maintiennent plus longtemps... Les provinces méridionales, du Poitou à la Savoie, se servent presque uniquement de la langue commune pour la littérature dès le XIVe siècle... Au XVe siècle les Provençaux qui veulent s'adresser à un cercle un peu étendu se servent aussi du français : la langue locale est réservée à des œuvres destinées au milieu local. Depuis lors les dialectes disparaissent de la littérature proprement dite et deviennent de simples « patois ».

Le moyen âge léguait donc à l'époque moderne une langue nationale ; en dehors de cela il ne lui apportait rien qui eût une grande valeur. Au tournant du XVe et du XVIe siècle, la littérature française qui s'était survécu à elle-même, tournait dans des ornières depuis longtemps usées. Il faut en dire autant de la conception générale du monde qui avait été celle du moyen âge. Le principe en avait été de regarder, dans tous les domaines, ce qui était traditionnellement établi comme quelque chose d'absolument solide et indestructible, et sur ce principe on avait élevé de vastes systèmes, mais on n'avait à peu près sur aucun point étendu l'horizon intellectuel. Une autre pensée, plus féconde, devait donc se faire jour : la pensée qu'il ne peut être donné à l'humanité de se reposer confortablement dans la possession assurée de la pleine vérité, que sa destinée, plus modeste, mais plus belle, est de combattre éternellement pour cette possession, dans une recherche, dans une curiosité, dans un effort perpétuels, d'aller toujours en avant sur une route dont le terme se dérobe aux yeux. Cette pensée a si profondément bouleversé la vie intellectuelle, que les flots en sont encore aujourd'hui tout agités ; dans les divisions scientifiques, religieuses, politiques du présent, c'est encore elle qui marque entre les hommes la coupure la plus profonde et la plus nette.

Il me reste, pour terminer ce compte rendu, à dire un mot de l'illustration qui accompagne l'ouvrage de M. Suchier. Elle a été dirigée par lui avec beaucoup de soin, et elle ajoute réellement à l'intérêt et à la valeur de l'œuvre. Elle comprend des reproductions de quatre genres : des fac-similés d'écriture, des représentations de scènes ou de personnages littéraires (jongleurs faisant leurs tours, mise en scène de mystères, portraits plus ou moins authentiques de poètes), des monuments ayant quelque trait à la littérature, des miniatures (et aussi des sculptures) où sont figurés, à la manière du temps, des épisodes romanesques ou historiques. Toutes ces reproductions sont fort bien exécutées, quelques-unes avec luxe, en or et en couleur, et on ne peut qu'être étonné de la modicité du prix d'un ouvrage ainsi illustré : chacune des sept livraisons qui contiennent le travail de M. Suchier ne coûte en effet qu'un mark. Ce prix modique, et surtout l'excellence du travail, auront sans doute pour conséquence la publication prochaine d'une seconde édition, où l'auteur accueillera peut-être quelques-unes des observations que je me suis permis de lui soumettre. Ce que je souhaite surtout, c'est qu'il nous donne bientôt le complément bibliographique et justificatif sans lequel il est difficile d'apprécier exactement ce qu'il y a de nouveau et peut-être aussi de contestable dans le détail de son livre. Les lecteurs ordinaires peuvent d'ores et déjà accorder toute leur confiance à l'auteur ; les philologues lui seraient reconnaissants de les renseigner de plus près [1].

[*Journal des Savants*, octobre-décembre 1901, pp. 645-660, 699-717, 779-788.]

---

1. M. Suchier a bien voulu me communiquer quelques observations au sujet de mes deux premiers articles. L'*errata* placé à la fin du *Register* m'avait échappé : l'auteur y avait corrigé lui-même, dans la traduction de *Rainaud*, *Konigstochter* en *Kaiserstochter* (voir ci-dessus, p. 26, note 1) ; comme je l'avais supposé (p. 33), *letzteren* (derniers), à la page 45, est une faute d'impression pour *ersteren* (premiers). — Page 29 (fin de la note 4) : la preuve que l'instrument appelé *cifonie* se jouait primitivement à quatre mains se trouve dans un bas-relief de Saint-Georges-l'Abbaye (voir A. Schultz, *Das hofische Leben*, 2e éd., p. 554) et dans d'autres représentations.

LA LITTÉRATURE NORMANDE AVANT L'ANNEXION

(912-1204).

Messieurs,

L'honneur que vous m'avez fait en me choisissant cette année pour être le Directeur de votre Société m'est particulièrement cher en ce qu'il a quelque chose d'héréditaire. Vous l'avez, il y a trente ans, conféré à mon père, et je ne doute pas que la bienveillance qui a dicté votre choix actuel n'ait en partie sa source dans un souvenir qui, à moi aussi, m'est toujours resté présent. Je me rappelle en effet combien mon père fut sensible à la marque d'estime et de sympathie que vous lui aviez donnée, et avec quel plaisir il s'acquitta de la tâche que lui imposait votre désignation. Il y voyait la preuve que les études auxquelles il avait consacré sa vie, auxquelles il avait donné non seulement le meilleur de son travail, mais le meilleur de son cœur, trouvaient parmi vous l'accueil qu'elles ne rencontraient pas encore partout, et il était heureux et fier que vous en eussiez vu en lui le représentant le plus autorisé. Aussi vous entretint-il de ces études dans son discours, où il aborda plusieurs points de littérature et d'archéologie médiévale, et qui reste un des morceaux les plus intéressants de vos précieux Mémoires.

C'est, à mon tour, d'un sujet relatif à ces mêmes études, que j'ai reçues de lui comme un patrimoine cher et sacré, que je parlerai aujourd'hui; j'ai voulu qu'il se rattachât à l'histoire d'un pays auquel m'unissent depuis quelques années des liens intimes. Champenois de naissance, comme mon père, je suis devenu Normand d'adoption, et l'intérêt que les glorieuses destinées de votre belle province éveillent chez tous les historiens de notre patrie est devenu pour moi un intérêt de cœur. Les Normands ont eu de tout temps une belle part dans l'évolution

de notre littérature, et à plus d'une reprise l'esprit qui leur est propre l'a profondément marquée de son empreinte. On le sait assez pour les temps modernes. On connaît moins, malgré des travaux estimables, ce qu'ont fait vos ancêtres pour la littérature en langue vulgaire au moyen âge, et surtout dans la longue période qui a précédé l'annexion de la Normandie au domaine royal. C'est sur cette période que je voudrais appeler votre attention ; c'est la littérature normande d'alors dont je voudrais vous parler en toute liberté, au risque de choquer certains préjugés, assuré que le vrai patriotisme provincial, comme le vrai patriotisme national, veut avant tout s'appuyer sur la vérité, écarte les illusions, et cherche à fonder la conscience du présent et l'espérance de l'avenir sur la connaissance exacte et le sentiment juste du passé. Si d'ailleurs je dois combattre quelques erreurs et quelques exagérations assez répandues, qui assignent aux Normands, dans les origines de notre littérature, une part qui n'est pas la leur, celle que je revendiquerai pour eux sera encore assez belle, et elle aura l'avantage d'être parfaitement légitime, en même temps qu'elle sera, comme vous le reconnaîtrez, je pense, tout à fait conforme à ce qui est votre génie propre, à ce qui, dans la grande famille française, fait votre vraie originalité.

Entendons-nous d'abord sur ce qu'il faut comprendre par ce nom de « Normand ». Il est trop clair qu'il ne peut s'appliquer à vos précédesseurs sur le sol natal qu'à partir du x^e^ siècle, et je ne rappellerais pas une vérité aussi évidente s'il n'y avait dans plusieurs des assertions relatives à l'activité littéraire des Normands une confusion inconsciente à ce sujet. Mon ami Hermann Suchier, professeur à Halle, — un de ces enfants qu'a fait perdre à la France la déplorable révocation de l'édit de Nantes, — publie depuis quelques années une *Bibliotheca Normannica* qui, je l'espère, est aussi appréciée et répandue en Normandie qu'elle mérite de l'être par l'intérêt des textes publiés et l'excellence des éditions. L'avant-propos du premier volume est un dithyrambe en l'honneur des Normands et de leur part dans l'évolution de notre ancienne littérature. En voici le passage le plus saillant, dont j'essaie de conserver l'allure enthousiaste et le beau mouvement poétique :

Le berceau de la littérature française a été l'héroïque Normandie. C'est là que l'esprit chevaleresque du moyen âge français, du moyen âge en général, est arrivé à son premier épanouissement ; c'est là que pour la première fois se montre la belle fée de la poésie romantique (*die holde Fee Romantik*), qui comble de ses dons l'enfant encore sommeillant dans son berceau. Les fils du Nord, amis des légendes héroïques, furent les pères nourriciers de l'enfant ; ils le bercèrent sur leurs boucliers arrondis ou sur leurs barques agiles, et pour compagnes de jeux ils lui donnèrent les vagues de la mer [1].

Et aussitôt le savant professeur de Halle nous parle de l'accueil que firent les Normands, une fois devenus maîtres de l'Angleterre, aux traditions anglo-saxonnes. Ils n'accueillirent pas moins volontiers, je le dirai tout à l'heure, les traditions celtiques; mais cela prouve surtout leur esprit d'adaptation et ne se produit qu'à une période où les Normands étaient déjà complètement romanisés. Il continue : « Ce qui nous est arrivé, jusqu'à l'année 1060, de littérature française est pour la plus grande part composé en dialecte normand. » Je ne sais, j'en conviens, ce qu'entend au juste par là mon savant ami [2]. Il ne peut vouloir parler des documents qui par leur écriture sont antérieurs à 1060, car de ces documents, qui sont, comme on le sait, au nombre de cinq [3], aucun n'a été ni composé ni écrit dans la région normande, et les trois premiers sont antérieurs à l'établissement des Normands en France. Il entend donc, sans doute, outre la *Vie de saint Alexis*, écrite, en effet, selon toute apparence, en Normandie vers 1040, la composi-

---

1. *Bibliotheca Normannica. Denkmäler normannischer Literatur und Sprache herausgegeben von* Hermann Suchier. I. *Reimpredigt* (Halle, Niemeyer, 1879), p. VII.

2. [G. Paris, signalant dans la *Romania*, XXVIII (1899), p. 642, le tirage à part de cette lecture, ajoutait : « Si je la signale ici, c'est surtout pour y corriger une méprise dont m'avait avisé M. Suchier. Je lui attribue l'assertion que « ce qui nous est arrivé, jusqu'à l'année 1060, de littérature française est pour la plus grande partie composé en dialecte normand ». M. Suchier avait écrit : « jusqu'à l'année 1160 », et dès lors les réflexions que cette phrase pouvaient provoquer n'étaient pas celles que j'ai formulées à la suite de mon erreur de chiffres. »]

3. Les Serments de Strasbourg (842), la séquence de *Sainte Eulalie*, le fragment d'homélie sur Jonas (fragment de Valenciennes), la *Vie de saint Léger* et la *Passion* (poèmes de Clermont).

tion première des poèmes dont nous n'avons que des formes postérieures, et avant tout des chansons de geste, et je suppose qu'il a surtout pensé à la *Chanson de Roland*, car de dire que le *Pèlerinage de Charlemagne* (vers 1060), œuvre essentiellement parisienne, est d'un Normand, et que les poèmes de *Raoul de Cambrai*, d'*Oger le Danois*, de *Gormond et Isembard*, et tant d'autres, ont pris naissance en Normandie, c'est ce qui n'a pu venir à la pensée d'un critique aussi informé et aussi perspicace. En ce qui concerne la *Chanson de Roland*, c'est ici qu'il faut rappeler la vérité banale que je signalais tout à l'heure. La première origine de ce beau poème paraît devoir être cherchée dans la partie occidentale de la Neustrie, dans cette marche de Bretagne dont Roland était comte, et qui, peut-être, comprenait aussi l'Avranchin ; mais si vous pouvez revendiquer parmi vos ancêtres ceux qui composèrent les premiers chants sur le vaincu de Roncevaux, vous ne pouvez les appeler des « Normands ». L'inspiration de ce poème, toute française et royale, remonte à un temps antérieur à celui où l'établissement des Danois en Neustrie créa, comme nous le verrons, une petite nationalité distincte de la nationalité française et fort peu disposée à s'enthousiasmer pour la royauté de Laon ou de Paris. Il est vrai que les Normands adoptèrent plus tard la *Chanson de Roland* : ils la chantaient, chacun le sait, à la bataille de Hastings, et ils ont même introduit dans la rédaction qui nous est parvenue leur duc Richard le Vieux, devenu contemporain de Charlemagne ; mais ils ne l'ont pas créée, pas plus qu'ils n'ont créé l'épopée féodale française, qui existait avant qu'il n'y eût des Normands en France et à laquelle ils n'ont pris aucune part active.

Cela se comprend de soi, Messieurs, si nous considérons que les Danois, qui depuis tant d'annés ravageaient le pays, pillaient les villes, brûlaient les églises, massacraient les hommes, enlevaient les femmes, ne pouvaient être envisagés par les Français que comme des ennemis (*A furore Normannorum libera nos, Domine !*) et ne pouvaient eux-mêmes entrer dans les sentiments qui avaient produit en France, en une langue qu'ils ne comprenaient pas, une poésie qui, dans quelques-unes de ses productions, comme *Gormond et Isembard*, était précisément dirigée contre eux. Quand ils s'établirent dans la magnifique

province à laquelle ils devaient donner leur nom, l'épopée française était dans la période de sa plus féconde activité. Les Danois ne tardèrent guère, on le sait, à se franciser : s'ils avaient amené avec eux quelques femmes, ils en prirent bien plus dans la population indigène ; leurs fils parlèrent peut-être encore la langue paternelle à côté de celle de leurs mères, mais leurs petits-fils, après un second croisement, ne connurent plus que celle-ci. La nation nouvelle qui résulta de cette fusion montra de bonne heure parmi ses qualités maîtresses une rare faculté d'assimilation. Française de langue et de religion, bientôt aussi d'institutions et de mœurs, elle accueillit volontiers l'épopée française : outre la *Chanson de Roland*, nous savons par Orderic Vital que les jongleurs avaient introduit en Normandie les chansons sur Guillaume d'Orange [1], et sans doute bien d'autres ; mais il ne paraît pas y avoir eu de chansons de geste proprement normandes. On en a signalé deux comme telles : le *Couronnement de Louis* (ou plutôt la seconde « branche » de ce poème cyclique), dont le héros, sous le nom de « Guillaume *au court nez* », aurait été le Normand Guillaume de Montreuil, et la *Vengeance de Rioul*, qui a rapport à l'assassinat du duc Guillaume Longue-Épée. Pour la première, il a été démontré depuis longtemps qu'il y avait eu une méprise de l'illustre savant étranger auquel on devait cette hypothèse [2] ; pour la seconde, il paraît certain que ce poème, malheureusement perdu, qui nous est connu par une allusion de Wace et un résumé de Guillaume de Malmesbury, loin d'être d'inspiration normande, était hostile aux Normands et présentait le meurtre du duc Guillaume comme un acte de légitime vengeance de la part

1. « Vulgo canitur a joculatoribus de illo cantilena » (éd. Le Prévost, l. VI, c. 1). Le livre VI d'Orderic Vital a été écrit vers 1131.

2. Voyez le résumé des discussions relatives à ce point dans le livre de Léon Gautier, *Les épopées françaises*, t. IV (2e éd., 1882), p. 95-98. — P. Paris avait d'autre part voulu reconnaître dans le héros de la seconde branche du *Couronnement de Louis* Guillaume Fièrebrace, l'un des fils de Tancrède de Hauteville, et tout récemment M. R. Zenker a repris et essayé de justifier cette identification, d'où résulterait pour la branche II une origine normande (voy. *Beiträge zur romanischen Philologie. Festgabe für Gustav Gröber*, Halle, 1899, p. 171-232), mais, à mon sens, il n'y a pas réussi.

de vassaux atrocement offensés, et même de justice de la part du roi de France [1]. Je ne crois pas qu'on puisse attribuer aux Normands aucune autre de nos chansons de geste.

Ce n'est pas qu'ils n'eussent sur leurs princes des traditions populaires. L'histoire bien connue des bracelets d'or suspendus à un arbre par Rollon et qu'il retrouva intacts au bout d'un an, tant était grande la terreur qu'inspirait sa justice, nous a conservé une trace, — presque la seule, — de la survivance de légendes scandinaves dans le souvenir des immigrés : c'est en effet bien probablement, comme l'a montré M. Joh. Steenstrup, une adaptation de la légende toute pareille du roi Danois Frode « le Pacifique » [2]. Le petit-fils de Rollon, Richard « le Vieux », était encore au temps de Wace l'objet de récits populaires qui justifiaient son surnom de Richard « sans peur » ; il a même existé sous ce titre un roman de chevalerie qui semblerait contredire ma thèse ; mais c'est une très pauvre production du XIV^e^ siècle, en quatrains monorimes, dont le fond est pris à Wace, et qui a plus tard été continué par le récit d'aventures sans intérêt et de pure invention [3]. Robert « le Magnifique », fils de Richard III, est devenu le héros d'anecdotes dont plusieurs, surtout parmi celles qui se rapportent à son pélerinage en Orient, lui étaient à l'origine étrangères, et que Wace raconte avec d'autant plus de complaisance qu'il en tenait quelques-unes de son grand père, chambellan du duc [4]. Quant à Robert « le Diable », qu'on a voulu identifier avec lui, c'est un héros légendaire qui n'a jamais eu d'existence historique, et dont on n'a fait que fort tard le fils d'un prétendu Aubert, duc de Nor-

---

1. Voy. *Romania*, t. XVII, p. 276 [G. Paris, *La chanson de la Vengeance de Rioul ou de la mort de Guillaume Longue-épée*] (cf. t. XXII, p. 576 [c.-r. par G. P. de J. Lair, *Étude sur la vie et la mort de Guillaume Longue-épée*]).

2. Steenstrup, *L'établissement des Normands*, Bulletin de la Société des Antiquaires de Normandie, t. X, p. 384-385.

3. Voy. Le Roux de Lincy, *Nouvelle Bibliothèque bleue* (Paris, 1842), et cf. Naetebus, *Die nicht-lyrischen Strophenformen des Altfranzösischen* (Leipzig, 1891), p. 90.

4. Voy. *Romania*, t. IX, p. 526 [G. Paris, *Sur un épisode d'Aimeri de Narbonne*].

mandie au temps du roi.... Pépin [1]. Plus populaire encore que Robert « le Magnifique » fut Robert « Courte-Heuse », ce fils aîné de Guillaume, si dissemblable de son père, que ses deux frères réussirent successivement à exclure du trône d'Angleterre, et qui fut simplement duc de Normandie jusqu'au jour où, pris à Tinchebrai, Henri l'envoya languir et mourir dans la longue captivité de Cardiff. Sa prodigalité et ses mœurs plus que faciles attiraient autour de lui les jongleurs, en même temps que sa vaillance et la générosité de son cœur lui gagnaient les chevaliers et le peuple. Ses exploits à la Croisade furent certainement le sujet de chansons contemporaines, et on raconta en Normandie que, s'il n'avait pas été roi de Jérusalem au lieu de Godefroi, c'est qu'il avait refusé la couronne qu'on lui avait offerte comme au plus digne [2]. Mais, au temps de Robert, l'ère de l'épopée était close, et les récits ou les chants qui le célébraient ne devinrent pas des chansons de geste. Elle était close depuis plus d'un siècle, et c'est ce qui explique qu'aucune de ces merveilleuses épopées que les Normands accomplissaient alors avec l'épée et la lance, ni la prise de la Pouille et de la Sicile, ni l'audacieux défi jeté par Robert Guiscard à l'empire de Constantinople, ni la conquête de l'Angleterre, ni la Croisade, n'ont fourni à notre trésor épique de véritables chansons de geste. Peut-être les Normands, s'ils avaient été francisés deux siècles plus tôt, auraient pu enrichir ce trésor ; en fait, ils n'y ont apporté aucune contribution.

Ont-ils plus de droit à revendiquer une part dans l'élaboration française de la « matière de Bretagne », celle à laquelle songeait sans doute principalement M. Suchier en disant que la « fée du romantisme a fait en Normandie sa première appari-

---

1. Sur la légende rattachée au nom de Robert le Diable, voy. le beau travail de M. Karl Breul dans son introduction à l'édition du poème anglais *Sir Gowther* (Oppeln, 1886). Cf. *Romania*, t. XV, p. 160 [c.-r. par G. P. du précédent ouvrage], et t. XXIV, p. 461 [c.-r. par G. P. de K. Breul, *Le dit de Robert le Diable* ; cf. en dernier lieu *Robert le Diable, roman d'aventure* publié par E. Löseth (*Société des Anciens Textes français*, 1903), Introduction].

2. Sur cette légende, voy. *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1890, p. 209-212 [G. Paris, *Robert Courte-heuse à la première croisade*].

tion » ? La question est complexe et difficile à résoudre. Elle se lie à celle, — qu'on débat avec passion depuis une quinzaine d'années en France, en Angleterre et en Allemagne, — de savoir ce qu'il faut entendre au juste par la « Bretagne » dont venait cette matière. Est-ce la Bretagne continentale, ou ce qui restait de l'ancienne Bretagne insulaire, le pays de Galles [1] ? Il est probable que c'est l'une et l'autre, et que les traditions sur Arthur, ses héros et leurs merveilleuses aventures, sont venues aussi bien des Bretons de France que des Bretons d'Angleterre. Sont-ce les Normands qui leur ont servi d'intermédiaires ? Pour les Bretons de France, c'est fort possible, mais ce n'est pas sûr : les provinces situées plus au Sud, voisines également de la Bretagne celtique, et avant tout la Bretagne française, ont pu jouer ce rôle aussi bien que la Normandie. A la vérité, nous voyons Wace fort au courant des contes bretons : il leur emprunte, en traduisant le fabuleux ouvrage de Gaufrei de Monmouth, la « Table Ronde », dont celui-ci ne faisait pas mention, et la croyance à l'immortalité et au retour d'Arthur, que Gaufrei s'était borné à indiquer timidement ; il poussa même l'intérêt pour ces récits jusqu'à aller faire dans la forêt de Brocéliande, « dont les Bretons font tant de contes », un pèlerinage poétique, en quête de merveilles qu'il ne rencontra pas ; il en revint désenchanté, et son rationalisme normand lui fit dès lors apprécier sévèrement les fables des Bretons :

Merveilles quis, mais nes trovai :
Fols m'en revinc, fols i alai ;
Fols i alai, fols m'en revinc :
Folie quis, por fol me tinc [2].

Mais de ce que les Normands curieux connaissaient les contes bretons, il ne s'ensuit pas que ce soient les Normands qui les ont mis en vers français. Les *lais de Bretagne*, morceaux de

1. Le plus récent travail publié sur cette question, où on trouvera des renvois aux études antérieures, est celui de M. Ferdinand Lot dans la *Romania*, t. XXVIII, p. 1-48.

2. *Geste des Normands*, éd. Andresen (voy. ci-dessous, p. 86, n. 1), t. II, p. 284.

musique exécutés par des chanteurs bretons et accompagnés d'une explication du sujet qui donna lieu plus tard en français aux petits poèmes narratifs du même nom, s'étaient de bonne heure répandus en Normandie : le lai de *Milon* s'y passe en partie ; Marie de France, dans le lai de *Bisclavret*, remarque que les Normands l'appellent *Garwulf*, ce qui indique qu'elle puisait à une source normande, et dans le lai des *Deux Amants* elle met en scène une touchante tradition locale encore conservée à Pitres, près de Pont-de-l'Arche [1]. Mais Marie était « de France » et non de Normandie, et parmi les lais qui nous ont été conservés en dehors des siens, on n'en voit pas dont l'origine normande puisse être établie. Il est même à noter que Renaud, l'auteur du lai consacré à la bizarre et tragique histoire d'Ignaure, invoque, pour justifier le titre de « lai du Prisonnier » qu'il donne à son poème, les Bretons, les Français et les Poitevins, mais ne parle pas des Normands [2]. Parmi les trente ou quarante romans « bretons » en vers qui sont arrivés jusqu'à nous, il n'en n'est pas un, — sauf peut-être le *Tristan* de Béroul [3], — qui puisse avoir une origine normande et il en est de même des romans en prose venus plus tard. Ce serait toutefois s'aventurer trop que de nier toute part prise par les Normands à la diffusion de cette source jaillie si près d'eux et qui devait verser sur le monde un tel rajeunissement de poésie. Il est établi aujourd'hui que les plus anciens romans arthuriens que nous ayons, ceux de Chrétien de Troies, bien loin d'être les premiers de leur espèce, succèdent à une série à peu près séculaire de contes bretons mis en français, et on peut attribuer aux Normands, dans cette activité que nous connaissons

---

1. Voyez sur le lai des *Deux Amants*, ainsi que sur les autres lais de Marie, les remarques de R. Köhler en tête de l'édition de M. Warnke, *Die Lais der Marie de France*, Halle, 1885 (*Bibliotheca normannica*, III).

2. Bartsch et Horning, *La langue et la littérature française depuis le IX^e^ siècle jusqu'au XIV^e^ siècle* (Paris, Maisonneuve, 1887), col. 558.

3. Telle est du moins l'opinion de M. Ernest Muret, auquel nous devrons prochainement une édition critique de ce poème : voy. *Romania*, t. XXVII, p. 613 [cf. *Le Roman de Tristan, par Béroul et un anonyme, poème du XII^e^ siècle* publié par Ernest Muret (*Société des Anciens Textes français*, 1903) ; Introduction, pp. LIX et LXIII].

seulement par quelques traces fugitives, une part aussi grande qu'aux Angevins, aux Manceaux ou même aux Bretons francisés. Mais, en fait, aucun indice positif ne nous l'apprend, et il n'y a pas de raison de croire que cette part ait été considérable. L'esprit normand a pu un moment, comme Wace, prêter l'oreille aux contes prestigieux venus de Bretagne ; mais il n'a pas tardé à s'apercevoir que tout cela n'était que « folie », et ayant découvert que la vertu merveilleuse de la fontaine de Brocéliande était une pure fable, il a laissé d'autres s'y abreuver et s'y enivrer.

Ce que je viens de dire de l'absence de romans bretons dans la littérature normande ne serait plus vrai s'il s'agissait de la littérature anglo-normande. Les vainqueurs de l'Angleterre, de même qu'ils se sont faits les propagateurs de plus d'une tradition saxonne, ont été, je l'ai dit, les interprètes empressés des traditions celtiques de l'île, et ont certainement contribué à les transmettre aux Français. Il serait sans doute possible de trouver les raisons de cette attitude différente, mais ce serait long, et je m'interdis dans cet exposé, qui menace déjà d'être terriblement étendu, tout ce qui appartient à la littérature de l'Angleterre francisée.

J'ai encore, — et vraiment j'en ai honte, et il faut, pour continuer à saccager, comme je le fais, le jardin poétique que des amis zélés se sont plu à enrichir pour vous, que je compte de votre part sur un amour bien profond et bien désintéressé de la vérité, — j'ai encore à dire un mot de ce qu'on appelle les « romans d'aventure », c'est-à-dire ces récits qui, comme les romans bretons, nous présentent à la fois des aventures de guerre et d'amour, le portrait idéal de quelques chevaliers et dames, et le tableau de la société chevaleresque. C'est ce genre, semble-t-il, que la fée « Romantik » aurait dû faire éclore avec le plus d'abondance sur la terre qu'elle avait bénie. Eh bien ! de la trentaine de romans de ce genre dont j'ai connaissance, il n'en est qu'un que l'on puisse attribuer à un Normand, c'est l'*Athis et Porphirias* [1] d'Alexandre de Bernai, et encore

1. Sur *Athis et Porphirias*, voy. E. Langlois, *Notices des manuscrits français et provençaux de Rome* (Paris, 1889), p. 217, et *Romania*, t. XII, p. 634.

l'auteur, comme l'indique le surnom qu'il se donne lui-même, «Alexandre de Paris », avait-il quitté son pays natal et s'était-il mis à l'école des poètes de France [1].

Et la poésie lyrique, direz-vous, cette expression si particulière de l'esprit chevaleresque et courtois du moyen âge ? n'est-ce pas là que se sera naturellement épanouie l'âme du peuple auquel on doit la formation même de cet esprit ? Hélas ! là aussi nous trouvons, quand nous traçons la carte de notre vieille littérature, un blanc à la place de la Normandie. Le bon abbé de La Rue, qui annexait bravement à sa chère patrie jusqu'à des poètes dont le nom criait leur origine étrangère, n'a pas inscrit moins de quinze poètes lyriques dans sa liste des « trouvères » normands. Sans parler de ceux qui ne nous intéressent pas ici, parce qu'ils sont postérieurs à l'époque où j'arrête mon examen, je dirai que de tous ces noms un seul est à retenir, Roger d'Andeli, auquel les manuscrits attribuent deux chansons jetées dans le moule habituel des lamentations amoureuses de nos vieux lyriques. Si ce Roger est bien le chevalier normand qui servit sous Richard Cœur de Lion et Jean sans Terre, il forme une exception unique dans l'histoire littéraire de sa province [2]. Malgré la présence de troubadours

---

1. Si on remarque que Lisieux, dans le roman de l'*Escoufle* (voy. la suite de cette note), est appelé *Lisuïs* [v. 153], on peut croire qu'il faut lire ainsi le surnom de Roger de *Lisaïs* cité par un poète du commencement du XIIIe siècle [ou de la fin du XIIe siècle; cf. ci-dessous, p. 256, n. 4], comme auteur d'un roman sur *Isaïe et Tentaïs*, qui paraît avoir été célèbre, mais qui nous est absolument inconnu (voy. *Érec*, éd. Foerster, p. XIII): mais la base de cette conjecture est, on le voit, très fragile. En tous cas, ce roman serait le seul. Quant au roman de l'*Escoufle* (publié par H. Michelant et M. Paul Meyer, pour la *Société des anciens textes français*, Paris, Didot, 1894), si le héros en est, par un caprice de l'auteur, fils d'un seigneur de Montivilliers, le poète y montre une ignorance des choses de la Normandie qui ne permet guère de croire qu'il appartînt à cette province; les traits linguistiques qu'a relevés le savant éditeur l'assignent en effet à la Picardie [cf. cependant Introduction de l'édition ci-dessus, p. XXXIII].

2. *Chansons de Roger d'Andeli*, publiées par A. Héron (Rouen, 1883, *Société rouennaise des Bibliophiles*).

illustres attirés à la cour d'Aliénor de Poitiers, la poésie importée du Midi, qui devait trouver des foyers nouveaux en Picardie et en Champagne, ne s'implanta pas sur votre sol. Même établis en Angleterre, les Normands ont montré peu de goût pour la poésie lyrique « courtoise » ; on n'en connaît presque pas de spécimens anglo-normands, et les copies mêmes de chansons courtoises sont extrêmement rares en Angleterre : c'est évidemment un genre qui ne convenait pas à leur génie [1].

C'est qu'en effet l'esprit normand n'a rien de langoureux, pas plus qu'il n'a rien de chimérique, rien même de mystique ou de romanesque. Ce qui le caractérise avant tout, c'est l'ordre, la clarté, la raison aiguisée d'esprit, avec un certain réalisme et positivisme ; c'est un génie oratoire beaucoup plus que poétique, car quand il a excellé dans la grande poésie, c'est surtout en en faisant de l'éloquence. Aux temps anciens déjà se marquent les traits distinctifs de ce génie ; et comme en somme, au jugement de tous les étrangers, les traits qui le caractérisent sont aussi ceux qui, plus ou moins accentués suivant les régions, marquent le génie français dans son ensemble, on peut dire que l'ancienne littérature normande a préludé à la littérature française dans ce qui lui est le plus essentiel. Toute cette poésie romantique à laquelle les Normands, suivant moi, sont restés presque étrangers a disparu à mesure que la conscience nationale s'est dégagée plus nettement ; ce qui a persisté, ce qui a fait le fond de notre littérature, c'est précisément ce qui était en germe, en tendance, déjà même réalisé en partie dans la littérature qui s'est formée chez vous avant même que vous fussiez devenus véritablement Français. Voilà ce que je voudrais faire ressortir dans la brève esquisse que je vais vous soumettre, et qui formera, je l'espère, une compensation à la première partie, trop purement négative, de cette étude.

La race normande repose sur la fusion intime de l'élément scandinave et de l'élément roman, lui-même bien composite.

---

1. Sur le genre de chansons vraiment cultivé en Normandie, voy. plus loin, p. 94.

On peut croire que dès avant l'établissement des Danois les habitants de la Neustrie avaient développé plus fortement que ceux d'autres régions les caractères qui les distinguèrent plus tard, l'esprit positif et clair, le sens pratique, l'amour de l'ordre et de la règle. Les conquérants du Nord, en se mêlant à eux, en adoptant, comme ils le firent avec une grande rapidité, leur religion, leur langue, leurs institutions et leurs mœurs, ne changèrent pas ces caractères essentiels ; mais ils y ajoutèrent ce qui leur était propre, la hardiesse, l'esprit d'entreprise, le besoin d'expansion qui se traduisit dans les faits par ces conquêtes extraordinaires où revit la hasardeuse audace des Vikings, dans les idées par une curiosité ouverte de toutes parts ; à l'amour de la règle et de l'ordre, qui répondait à leur forte conception du droit, ils joignirent le sentiment d'indépendance personnelle qui leur était inné.

Je suis obligé de renoncer à vous tracer ici un tableau de ce que fut la Normandie féodale, et même d'omettre tout ce qui s'y est fait, dans la première période de son histoire, pour les arts, dont vous avez ici les plus splendides monuments, pour les sciences, dont la première était alors la théologie, pour les lettres latines. Je dois me borner à ce qui touche la littérature en langue vulgaire. Elle se présente à peu près exclusivement, dans les premiers temps, sous la forme versifiée, mais c'est la prose qui, dans d'autres conditions, aurait été sa forme naturelle, car elle est essentiellement une littérature d'instruction à l'usage des laïques. C'est là ce qui en fait le trait dominant, et ce trait caractérise le public pour lequel elle était faite autant au moins que les auteurs qui travaillaient pour lui. En ce temps où les livres, copiés à peu d'exemplaires, n'ont qu'une publicité restreinte, les écrivains ne peuvent vivre que des libéralités des riches ; aussi le genre auquel ils s'adonnent est-il l'indice des goûts et des tendances de la classe la plus élevée de la nation. Or de très bonne heure, en Normandie, les seigneurs et même les dames ont voulu s'instruire, et, ne sachant pas le latin, ont prié des clercs, qu'ils récompensaient richement, de mettre en français des ouvrages qui leur fissent connaître la science ou l'histoire telles qu'on les comprenait alors. Il ne faut pas s'étonner si leur curiosité s'est portée d'ordinaire sur des ouvrages que nous jugeons

aujourd'hui dignes de peu de confiance, comme le *Lapidaire* de Marbode [1] et le *Bestiaire* mis en vers français par Philippe de Thaon [2] et plus tard par Gervaise [3] et Guillaume le Clerc [4] ; les plus savants alors ne discernaient pas nettement ces fables de la science sérieuse, et les Normands étaient attirés vers ces traités bizarres par l'utilité pratique qu'ils leur attribuaient ou par la moralité qui y était jointe. Il en fut de même pour l'histoire : ce qu'ils se firent traduire, outre les chroniques de leur duché, ce furent le faux Turpin [5] et l'*Histoire des rois de Bretagne* de Gaufrei de Monmouth [6]. Ils croyaient trouver dans ces romans, grâce à l'audace avec laquelle leurs auteurs les présentaient comme des documents d'une incontestable authenticité, une information historique très supérieure à celle que les chansons de geste donnaient au vulgaire, et ils goûtaient ainsi sans scrupule les récits fabuleux qui en composaient le tissu. Si les poètes normands ont pris quelque part à la production épique du moyen âge, c'est dans la partie de cette production qui repose sur des textes latins et reproduit des légendes d'origine antique [7] ou chrétienne : c'est ainsi qu'Alexandre de Bernai, dont j'ai déjà cité un roman d'aventure fondé sur des

---

1 Voy. *Les Lapidaires français du moyen âge*, publiés par L. Pannier (Paris, 1882, *Bibliothèque de l'École pratique des hautes études*). La plus ancienne traduction en vers du *Lapidaire* est du commencement du XII[e] siècle : elle a été faite ou dans la Normandie, ou dans le Maine. Cf. P. Meyer, *Les plus anciens lapidaires français*, *Romania*, XXXVIII (1909).

2. Le *Bestiaire* de Philippe de Thaon, dont on ne possède malheureusement pas encore une édition critique (il a été imprimé par Th. Wright en 1840) [édition critique par Em. Walberg, Lund, 1900 ; cf. c.-r. par G. P., *Romania*, XXIX, 589-92], a été écrit en Angleterre, mais de si bonne heure (1125) qu'on peut encore le regarder comme normand. Il en est de même du *Comput* du même auteur, composé en 1119 (éd. Mall, Strasbourg, 1873).

3. Imprimé par M. P. Meyer, *Romania*, t. I, p. 420-443.

4. Reinsch, *Das Thierbuch des Guillaume le Clerc* (Tübingen, 1890).

5. Voy. mon édition d'Ambroise (ci-dessous, p. 87. n. 2), *Table des noms*, au mot *Guarin Fiz Gerout*. Il est vrai que ce Guarin et son clerc Guillaume de Briane sont plutôt des Anglo-Normands.

6. Voyez plus loin ce qui est dit de Wace.

7. Le roman d'*Énéas*, d'après son éditeur, M. Salverda de Grave (Halle, 1891, t. IV de la *Bibliotheca normannica*), appartient sans doute plutôt à l'Ile-de-France (voy. *Romania*, t. XXI, p. 283).

traditions gréco-orientales, renouvela et amplifia le poème de Lambert le Tort sur le roi macédonien, dont il portait le nom [1], et qu'un Normand inconnu paraît avoir composé une chanson de geste d'après ce qu'on appelle la *Vindicta Salvatoris*, l'histoire fabuleuse de la prise de Jérusalem par Titus et de l'extermination des juifs [2]. Plus véritablement historique est la traduction en laisses monorimes du livre de Baudri de Bourgueil sur la première Croisade [3] ; ici nous entrons véritablement dans l'histoire, qui devait fournir aux poètes normands du XII^e^ siècle la matière de leurs œuvres les plus dignes d'attirer l'attention de la postérité.

Celui dont cette postérité a jusqu'ici le mieux retenu le nom [4] est maître Wace, né à Jersey vers 1100, longtemps « clerc lisant » à Caen, et enfin chanoine de Bayeux [5]. J'aimerais, si j'en avais le temps, à retracer devant vous cette curieuse et attachante figure, qui nous présente pour la première fois le vrai type de l'écrivain de profession. Wace vivait de sa plume, et aussi de celle de ses copistes ; car il faisait, quand il avait assez d'argent pour cela, exécuter de ses œuvres des exemplaires qu'il tâchait de vendre un bon prix. Mais il les composait d'abord sur commande, et le premier patron était naturellement celui qui payait le mieux. Il a ainsi écrit pour Robert, fils de Tiout, « qui aimait beaucoup saint Nicolas », une vie de ce saint, et sans doute pour d'autres, bien que nos manuscrits omettent leurs noms, des vies de saint Georges et de sainte Marguerite, et ses poèmes sur la Conception et sur

---

1. Voy. P. Meyer, *Alexandre le Grand dans la littérature française du moyen âge* (Paris, 1886), t. II, p. 227.

2. Sur la probabilité d'une origine normande pour ce poème, voy. mon édition de l'*Évangile de Nicodème* (ci-dessous, p. 90, n. 2), p. XXIV.

3. Voy. ma *Littérature française au moyen âge* [4^e^ éd., Paris, Hachette, 1909], § 86.

4. Mais elle a bien de la peine à le lui donner correctement. On n'arrive pas à débarrasser Wace du prétendu prénom de *Robert*, dont on l'a affublé par une absurde méprise sur le sens d'un de ses vers. *Wace* est ce que nous appelons aujourd'hui un prénom, et notre auteur n'a jamais pris de « surnom ».

5. Sur la vie et les ouvrages de Wace, voy. *Romania*, t. IX, p. 592-614 [c.-r. par G. P. de l'édit. Andresen].

la mort de Notre-Dame. Mais c'est pour de plus hauts patrons qu'il composa ses deux grandes œuvres historiques, la *Geste des Bretons*, dédiée en 1155 à la reine Aliénor, et la *Geste des Normands*, commencée en 1160 sur l'ordre d'Henri Ier, interrompue, après un travail de quinze ans, quand le vieux poète apprit que le roi avait confié la même tâche (de mettre en vers français l'histoire des ducs de Normandie) à un rival plus jeune et plus en faveur, le Tourangeau Benoit de Sainte-More. Cette interruption est très regrettable, car l'œuvre de Wace serait devenue infiniment précieuse quand il serait arrivé aux événements dont il pouvait avoir une connaissance personnelle. Telle qu'elle est, s'arrêtant à la bataille de Tinchebrai, elle forme encore un monument des plus intéressants, non seulement pour le philologue, mais pour l'historien, car Wace fait à ses sources latines des additions, souvent fort curieuses, qu'il puise dans la tradition orale. Puis il a en lui-même, ce brave clerc de Caen, cet ancêtre de nos hommes de lettres, qui nous assure si ingénuement qu'il « prend » volontiers, et que tout travail lui est doux quand il croit y « guaaignier », quelque chose de vraiment sympathique. Par son amour sincère de la vérité (lui demander de la critique serait peu raisonnable), par la justesse habituelle de son jugement, par son style sobre, net, sans grand éclat, mais toujours assez vif et souvent animé d'une ironie presque épigrammatique, il nous représente bien l'esprit normand d'autrefois dans sa teneur moyenne, et il mérite d'être de la part des Normands l'objet d'études attentives. Il est malheureux que la seule édition critique et commentée de la *Geste des Normands* ait été donnée en Allemagne [1] ; très digne d'éloges, elle n'est pas tellement définitive qu'elle interdise d'en entreprendre une autre, et je voudrais bien la voir se préparer au sein de l'université de Caen, ainsi qu'une nouvelle édition de la *Geste*

1. *Maistre Wace's Roman de Rou et des ducs de Normandie, nach den Handschriften von Neuem herausgegeben von* Dr Hugo Andresen, 2 voll. (Heilbronn, 1877 et 1879). Il faut joindre à cette édition, outre les comptes-rendus dont elle a été l'objet, les recherches publiées depuis par M. Andresen sur les sources de la *Chronique* de Benoit de Sainte-More comparées à celles de Wace (*Romanische Forschungen*, t. II, p. 477-538).

des Bretons, précieuse à d'autres points de vue, et qui a une grande importance pour l'histoire littéraire du moyen âge, car les auteurs les plus célèbres, comme Chrétien de Troies et Marie de France, y ont puisé certains traits de leurs récits [1].

C'est une histoire à laquelle il avait assisté que nous raconte, une vingtaine d'années après Wace, l'honnête Ambroise, originaire d'Evreux ou des environs, qui accompagnait Richard Cœur de Lion en Terre Sainte et nous a laissé, en près de 11,000 vers, le fidèle récit de ce qu'il avait vu. Son *Estoire de la guerre sainte* a été découverte et publiée récemment [2] ; mais le fond en était connu par l'exacte traduction qu'en fit, au moment même où elle parut, un chanoine anglais, Richard de la Sainte-Trinité de Londres. Nous avons maintenant le texte original de ce précieux document, qui nous fait aimer la candeur et la sincérité du narrateur. C'était un homme de peu, sans doute un jongleur, qui ne paraît pas avoir combattu lui-même, mais qui avait pris sa part des souffrances, des fatigues, des grandes espérances et finalement des amères déceptions des croisés. Rien ne nous fait mieux que son poème comprendre l'état d'âme de ces pauvres pèlerins remplis d'enthousiasme et de foi, étrangers aux calculs et aux intrigues que les grands de la terre introduisaient dans ces pieuses expéditions, n'ayant qu'un rêve et qu'un but : délivrer Jérusalem des mains des infidèles, attendant sans cesse le miracle que Dieu leur devait, ne pouvant croire à l'échec final, et rentrant chez eux avec la satisfaction d'avoir au moins adoré ce sépulcre qu'ils n'avaient pu conquérir.

J'aurais bien d'autres poèmes historiques à mentionner si je voulais embrasser dans mon étude la littérature anglo-normande, que j'en exclus à dessein, mais qui est en somme une dépen-

---

1. Voy. sur ce point *Romania*, t. XXVII, p. 554 et p. 573, [note additionnelle de G. P. à un art. de M. Lot].

2. *L'Estoire de la guerre sainte*, histoire en vers de la troisième Croisade (1190-1192), par Ambroise, publiée et traduite d'après le manuscrit unique du Vatican, et accompagnée d'une introduction, d'un glossaire et d'une table des noms propres, par Gaston Paris. Paris, Imprimerie Nationale (Librairie E. Leroux), 1897, in-4° (collection des *Documents inédits sur l'histoire de France* publiés par les soins du Ministre de l'Instruction publique).

dance de la littérature normande. J'omets aussi la belle histoire en vers de Guillaume le Maréchal, parce que l'auteur auquel on la doit écrivait après l'annexion et n'était peut-être pas absolument normand [1]. Mais je citerai les commencements d'une historiographie en prose qui se montrent dans les plus anciennes chroniques normandes : ces chroniques appellent encore une étude critique qui devrait tenter les savants normands ; il n'est pas téméraire de penser que les premières rédactions, tirées en partie de Wace et en partie originales, remontent à l'époque qui nous occupe. On y goûte une prose un peu sèche, mais claire et souvent animée, qui nous donne un bon spécimen de la langue parlée en Normandie à la fin du XII^e^ ou au commencement du XIII^e^ siècle.

Un genre particulier d'histoire qui fut aussi cultivé en langue vulgaire dans votre province est l'histoire ecclésiastique, et nous reconnaissons encore là le goût des Normands pour l'instruction. Rappelons le poème de Guillaume de Saint-Pair sur l'abbaye du Mont-Saint-Michel, qui n'a d'intéressant que sa forme et quelques naïves remarques de l'auteur [2], et celui d'un inconnu sur l'abbaye de Fécamp ; ce dernier, encore inédit [3], a le mérite de nous conserver un original latin perdu, et certainement il nous le remplacera presque lorsqu'il sera publié, car, comme l'a fort bien dit M. A. Héron, les auteurs normands « qui ont

---

1. *L'histoire de Guillaume le Maréchal*, comte de Striguil et de Pembroke, régent d'Angleterre de 1216 à 1219, poème français, publié pour la Société de l'Histoire de France par Paul Meyer. T. I, 1891 ; t. II, 1894 ; t. III, [1901], in-8°.

2. *Der Roman du Mont-Saint-Michel, von Guillaume de Saint Paier; Wiedergabe der beiden Handschriften des Brittischen Museums, von* D^r^ Paul Redlich (Strasbourg, 1894, in-8°, n° XCII des *Ausgaben und Abhandlungen aus dem Gebiete der romanischen Philologie herausgegeben von* E. Stengel). Cette publication méritoire n'est que la reproduction diplomatique des deux manuscrits qui nous ont conservé le poème de Guillaume de Saint-Pair. Il reste à en faire une véritable édition. — Voyez d'ailleurs sur ce poème la notice de M. de Beaurepaire jointe à l'édition (d'après un seul ms.) de Francisque Michel (et dans le t. XIV des *Mém. de la Soc. des Antiquaires de Normandie*).

3. Voy. sur ce poème, dont M. Paul Meyer a promis de nous donner une édition, le *Bulletin de la Soc. des anc. textes français*, t. IV, p. 46-49.

écrit des chroniques en vers se sont piqués d'exactitude ; le plus souvent, ils reproduisent avec fidélité des chroniques latines, et leurs œuvres ont droit d'être tenues en sérieuse estime par ceux qui s'occupent de ces époques pour lesquelles les documents sont trop rares » [1]. Là encore nous retrouvons les qualités que nous avons déjà reconnues, le sérieux, l'amour de l'instruction et de la vérité.

Un autre trait du caractère normand d'alors qui se reflète dans la littérature est la dévotion, non pas une dévotion exaltée et mystique, mais une dévotion profonde, sincère et riche en œuvres. C'est à elle qu'on doit la fondation de ces belles abbayes qui devenaient des foyers d'instruction et de discipline, et d'où sortirent les réformateurs de l'Église anglaise ; c'est à elle qu'on doit l'érection de ces admirables églises romanes qui peuplent la Normandie. C'est elle aussi qui a inspiré plusieurs des œuvres poétiques de la vieille Normandie indépendante, et au premier rang la *Vie de saint Alexis*, cet admirable petit poème qui remonte sans doute à la première moitié du XI[e] siècle, et qui suffirait à la gloire poétique de la Normandie médiévale. On l'a comparé à bon droit à une de ces églises dont je parlais : il en a la simplicité, la grandeur, la grâce austère, avec un mélange d'exquise et profonde sensibilité qui n'apparaît pas souvent dans les œuvres du même pays et du même temps, et qui touche d'autant plus qu'elle est plus discrètement exprimée [2]. L'auteur présumé de cette « amiable chançon », le chanoine de Rouen Tibaud de Vernon, avait, d'après un contemporain, composé en l'honneur de divers saints, et notamment de saint Wandrille, des *urbanas cantilenas* qui l'avaient rendu célèbre, et qui malheureusement ne sont pas arrivées jusqu'à nous. D'autres pieux récits en vers attestent le goût des Normands pour ces histoires édifiantes : j'ai déjà cité ceux de Wace ; plus d'une, certainement, parmi les vies anonymes des saints, appartient à votre province. Il en est une qui mérite à peine ce nom, car c'est une légende

1. A. Héron, *Trouvères normands* (Rouen, 1885, in-8°), p. 23.

2. Sur les éditions de ce poème et les travaux dont il a été l'objet, voy. la note bibliographique au § 147 de ma *Littérature française au moyen âge*.

sans fondement historique, rappelant les contes antiques sur les mystères et les fatalités de la destinée humaine, qui a fourni à un anonyme de la première moitié du XII[e] siècle le sujet de la *Vie de saint Grégoire*, l'une des œuvres les plus attachantes, dans sa forme sobrement élégante, que nous ait laissées le moyen âge : la langue et le style permettent de l'attribuer avec vraisemblance, sinon avec certitude, à la Normandie [1]. On peut encore mentionner ici le poème où maître André de Coutances a traduit, avec plus de liberté qu'on n'en prenait d'ordinaire, pour plaire à la dame de Tribehou (non loin de Saint-Lô), le célèbre *Évangile de Nicodème*, bien qu'il soit sans doute un peu postérieur à notre époque, parce que l'auteur, comme nous le verrons, n'était plus jeune quand il l'écrivit, et s'était montré, dans une œuvre antérieure, un Normand de la vieille roche dans toute la force du terme [2].

A cheval, comme André, sur les deux périodes est maître Guillaume le Clerc, connu par ses poèmes édifiants, l'adaptation du livre de Tobie, la vie de sainte Madeleine, le *Besant de Dieu*, développement d'une parabole évangélique où on remarque contre les fauteurs de la croisade albigeoise une éloquente invective qui fait le plus grand honneur au courage et à la largeur d'esprit de l'auteur et de ses compatriotes [3] ; peut-être faut-il aussi lui attribuer le *Roman des romans*, poème remarquable en quatrains d'alexandrins monorimes, qui prétendait,

---

1. Je compte donner prochainement, d'après les six manuscrits connus, une édition de ce poème ; l'édition de Luzarche (Tours, 1857) est insuffisante et d'ailleurs à peu près introuvable. Ce qui rend plus difficile ici que pour d'autres œuvres la solution de la question de provenance, c'est que le poème existe en deux rédactions, assez distinctes avec des parties identiques, et dont le rapport exact n'a pas encore été déterminé. [G. Paris avait renoncé à ce travail et avait bien voulu m'encourager à le reprendre ; mon travail est assez avancé pour que j'espère ne pas en faire trop attendre la publication. — M. R.]

2. *Trois versions rimées de l'évangile de Nicodème*... publiées par Gaston Paris et Alphonse Bos (Paris, Didot, 1885, publication de la *Soc. des anc. textes français*) [cf. ci-dessous, p. 98 sqq.].

3. Voy. sur Guillaume le Clerc ma *Littérature française au moyen âge*, et les notes des divers paragraphes où il est mentionné [et sur le *Besant de Dieu*, *Revue critique*, IV, 2, pp. 54-60].

comme son titre l'indique, valoir mieux, à cause de son contenu salutaire à l'âme, que tous les ouvrages en langue vulgaire [1].

L'enseignement de la morale chrétienne prenait parfois la forme de véritables sermons en vers. Nous possédons de ce genre un spécimen fort ancien et que tout permet de croire composé en Normandie : c'est celui par lequel M. Suchier a inauguré sa *Bibliotheca normannica* [2]. Plus remarquable et plus poétique est le beau dialogue, tout imprégné des sombres doctrines sur les périls de ce monde et les terreurs de l'autre, où une âme revient auprès du corps qu'elle a récemment quitté et lui reproche de l'avoir entraînée à sa perte, tandis qu'à son tour il l'accuse de sa ruine : un démon met fin au tragique colloque en entraînant la pauvre âme en enfer. On a pensé que ce poème, en vers de six syllabes comme le *Sermon en vers*, avait été écrit en Angleterre, parce qu'il aurait un modèle anglo-saxon ; mais le fait est loin d'être assuré, et la langue ne présente aucun caractère anglo-normand : à vrai dire, elle ne présente même pas de caractères nettement normands, et elle permettrait d'attribuer le poème à la France propre. Ne le disputons pas à la Normandie, à laquelle nous conduisent quelques indices, et dans la littérature de laquelle il fera très bonne figure [3]. Récité dans les églises devant les fidèles assemblés, il devait produire sur les âmes un effet saisissant.

C'est là de la morale à l'usage des laïques. Ils voulaient aussi apprendre la théologie, et Guilebert de Cambres, près Rouen, traduisait pour eux l'*Elucidarius* d'Honoire d'Autun, sorte de manuel des préceptes essentiels de la doctrine chrétienne [4]. Le besoin d'instruction se manifeste sous une autre forme dans l'œuvre du bon moine Nicole, qui traduisit au XII^e^ siècle, — et en vers, tant cette forme semblait alors la seule admissible, — la

---

1. *Littérature française au moyen âge*, § 153.

2. Voy. ci-dessus, p. 73, n. 1.

3. On trouvera toute la bibliographie du *Débat du corps et de l'âme*, ainsi que de savantes recherches sur son origine, dans une étude fort intéressante de M. Th. Batiouchkof (*Romania*, t. XX, p. 1-55 et 513-578).

4. *Littérature française au moyen âge*, § 152.

Règle de saint Benoit à l'usage des religieuses de son ordre [1] ; elles se plaignaient de ne pas comprendre, quand on en donnait lecture, la règle à laquelle elles étaient assujetties ; elles aussi, elles voulaient s'éclairer : n'est-ce pas en Normandie qu'a été écrit le traité qui a pour titre : *Fides quærens intellectum* [2] ?

Au même ordre d'idées se rattachent des œuvres qui appartiennent à peine à la littérature proprement dite, mais qui doivent être mentionnées parce qu'elles font grand honneur à l'activité intellectuelle et religieuse des Normands, je veux dire les traductions littérales des deux versions latines des Psaumes. Le meilleur manuscrit, infiniment précieux, de la plus ancienne provient de l'abbaye de Montebourg ; le travail qui a servi de base à toutes paraît avoir été exécuté à Canterbury tout au commencement du XII[e] siècle, à une époque où l'anglo-normand ne se distinguait pas encore du normand [3]. C'est en Normandie même que doit avoir été composée la traduction des quatre livres des *Rois*, œuvre d'une haute valeur, faite avec une singulière intelligence et une liberté qui n'exclut pas la fidélité, et qui nous offre un excellent spécimen de notre langue à l'une de ses meilleures époques [4].

Le théâtre religieux du moyen âge est né, sous une forme liturgique et latine, dans les églises de Gaule, et l'église de Rouen est une de celles qui nous en offrent les plus anciens échantillons [5]. Il est probable que de très bonne heure le goût

---

1. *La Règle de saint Benoît traduite en vers français par Nicole*, publiée par A. Héron (Rouen, 1895, in-8°, extrait des *Mélanges de la Société d'histoire de Normandie*). Voy. *Romania*, t. XXV, p. 321-326 [c.-r. par G. P.].

2. Saint Anselme le composa quand il était prieur du Bec, vers 1070.

3. Sur les *Psautiers* normands et anglo-normands, voyez le beau livre de M. S. Berger, *La Bible française au moyen âge* (Paris, Imp. Nat., 1884, in-8°), et les observations de M. Paul Meyer dans la *Romania*, t. XVII, p. 121-124.

4. Ce texte, publié par Le Roux de Lincy en 1841, appelle une nouvelle édition, surtout depuis qu'on en a signalé d'autres manuscrits que celui qui était seul connu (voy. *Romania*, t. XVII, p. 124-129). Cette constatation a rendu très probable l'origine normande, et non anglo-normande, du texte. [Cf. ci-dessus, p. 49.]

5. Voy. A. Gasté, *Les drames liturgiques de la cathédrale de Rouen* (Évreux, 1893, extrait de la *Revue catholique de Normandie*).

de ces pieux spectacles était très répandu en Normandie : dans les premières années du XII^e^ siècle nous voyons de jeunes moines jouer à Dunstaple, en Angleterre, un « jeu » de sainte Catherine, à laquelle, comme à saint Nicolas, autre patron de la jeunesse, des représentations de ce genre étaient plus spécialement consacrées [1], et cet usage avait certainement été importé de Normandie [2]. On peut même conjecturer avec une grande vraisemblance que, dès l'époque qui nous occupe, la Normandie produisait des drames religieux en langue vulgaire : le beau mystère d'*Adam*, composé en Angleterre encore à cette époque, devait avoir dans la mère-patrie des modèles et des parallèles [3].

J'ai passé en revue, Messieurs, un grand nombre des productions de la littérature normande à l'époque où votre province n'était rattachée à la France que par le lien léger d'une allégeance peu observée, et vous avez été frappé du caractère presque exclusivement sérieux de cette littérature ; mais elle en avait un autre, assurément non moins développé, et qui ne répondait pas moins au génie de la race, un caractère plaisant et railleur. Il semble que les conquérants scandinaves eux-mêmes le possédassent déjà : un des rares mots qu'ils ont fait passer dans la langue française générale, et que celle-ci a emprunté aux Normands, trouvant qu'il exprimait une nuance particulière de la plaisanterie, est le verbe *gaber*, avec son substantif *gab*, acclimatés dès le XI^e^ siècle, comme le montrent les célèbres « gabs » du *Pèlerinage de Charlemagne* [4]. Si les Nor-

---

1. M. Petit de Julleville a relevé la mention de neuf mystères consacrés à cette sainte (un du quatorzième siècle, sept du quinzième et un du seizième) ; il doit y en avoir eu de beaucoup plus anciens, qui ne nous sont pas parvenus.

2. Geffrei, qui dirigeait ce jeu, était venu en Angleterre de Normandie ou du Maine (voy. Petit de Julleville, *Les Mystères*, t. II, p. 629).

3. *Das Adamsspiel, anglonormannisches Gedicht des XII. Jahrhunderts*, herausgegeben von Karl Grass (Halle, 1891, in-12, t. VI de la *Romanische Bibliothek* dirigée par M. W. Foerster [2^e^ éd., 1907]).

4. On peut voir sur ces « gabs », à défaut de l'œuvre originale, mon étude dans la *Romania* (t. IX, p. 1-50), ou le résumé que j'en ai donné dans une lecture faite à l'Académie des Inscriptions et réimprimée dans mon recueil intitulé *La Poésie au moyen âge*, 1^re^ série, [5^e^ éd., Paris, Hachette, 1903 ; pp. 119 sqq., *La Chanson du Pèlerinage de Charlemagne*].

mands francisés n'ont pris presque aucune part à la poésie lyrique « courtoise », — la langueur et le mysticisme amoureux n'étant pas leur affaire, — nous savons du moins qu'ils composaient des chansons satiriques et mordantes, et nous avons même un précieux et triste témoignage qui nous montre ce genre chez eux plus anciennement que partout ailleurs. Le chevalier Luc de la Barre, — près de Pont-de-l'Arche, — avait fait contre Henri Ier d'Angleterre des *estrabots*, comme on disait, qui avaient partout excité le rire aux dépens du prince, mais qui coûtèrent cher à l'auteur. Le roi l'ayant pris, en 1124, le condamna, pour se venger de ses satires, à avoir les yeux crevés, supplice que le pauvre poète évita en se brisant la tête contre un mur [1]. On peut aussi attribuer aux Normands du vieux temps de gaies chansons à boire, telles que cette amusante parodie de la séquence *Lætabundus*, où un Anglo-Normand du XIIe siècle a célébré la cervoise [2] ; il préludait de loin aux admirables *vaudevires* bachiques que M. Gasté a définitivement restitués à leur auteur, l'avocat Jean le Houx, mais qui avaient certainement été précédés par plus d'un joyeux refrain accompagnant les *beveries* de vin ou de cidre. Il est permis aussi de croire que les Normands du XIIe siècle, comme leurs voisins de France, aimaient ces *caroles*, ces danses en rond que l'on voit encore les jeunes filles, dans plus d'une partie de la province, former, comme leurs aïeules du moyen âge, en s'accompagnant de chansons [3], et que, si la haute société ne pratiqua guère l'art factice de la poésie lyrique courtoise, les amoureux savaient déjà exprimer leurs joies et leurs peines dans des couplets gracieux et simples comme ceux que nous ont laissés leurs descendants du XVe siècle [4].

---

1. Voy. Orderic Vital, l. XII, c. 39.

2. Voy. *Romania*, t. XXI, p. 260-263 [G. P., *La chanson à boire anglo-normande parodiée du Letabundus*].

3. Sur les *caroles* et leurs continuations modernes, voy. G. Paris, *Les Origines de la poésie lyrique* (Paris, 1893, in-4°, tirage à part du *Journal des Savants*) [et ci-dessous, V].

4. Voy. *Chansons du XVe siècle*, publiées par G. Paris (Paris, Didot, 1875, *Soc. des anc. textes français*). Un grand nombre de ces chansons sont normandes et se retrouvent dans les manuscrits de Caen et de Bayeux publiés par M. Gasté.

Si les *estrabots* étaient goûtés en Normandie, les *fableaux* (c'est ainsi qu'il faut dire et non *fabliaux*[1]) ne l'étaient pas moins. On a souvent cité les vers par lesquels sire Jean le Chapelain ouvre son conte du *Sacristain* : « C'est l'usage en Normandie que celui qui reçoit l'hospitalité dise à son hôte un fableau ou une chanson [2]. » Malheureusement les poèmes de ce genre ne s'écrivaient guère à l'époque ancienne qui seule nous intéresse en ce moment, et parmi les dix fableaux auxquels M. Bédier assigne une origine normande [3], il n'en est peut-être pas un qui remonte au XII^e^ siècle ; on peut cependant attribuer le conte où on rapporte l'amusante vengeance qu'à Acre, en 1193, un Normand tira d'un hôte malgracieux à un compatriote du héros de l'aventure [4]. Nous possédons du moins une œuvre où se montrent à la fois le goût des Normands pour les contes, leur amour des réflexions morales et leur aptitude à la traduction : c'est la version poétique de la *Disciplina clericalis* de Pierre Alphonse, vrai trésor de contes, presque tous orientaux, rassemblés en Espagne par un juif converti ; cette mise en vers très bien tournés, non sans quelques variantes propres au traducteur, a dû être faite dans la Normandie occidentale au commencement du XIII^e^ ou même à la fin du XII^e^ siècle [5].

Le *Roman de Renard*, cette épopée comique qui a tant amusé nos pères, avait de quoi plaire aux Normands ; aussi ont-ils heureusement, et de bonne heure, collaboré à cette grande œuvre collective [6]. L'une des plus jolies branches (II), où sont

---

1. [Cf. ci-dessus, p. 55, n. 2.]

2. *Recueil général et complet des fabliaux*... par A. de Montaiglon et G. Raynaud, t. VI (Paris, 1890), p. 117.

3. J. Bédier, *Les Fabliaux* (2^e^ éd., Paris, Bouillon, 1895, in-8°), pp. 43, 440-442.

4. *Recueil général des fabliaux*, t. III, p. 170-174. Les éditeurs, n'ayant pas vu que la scène se passait à Acre, n'ont pas reconnu dans le roi qui y figure le comte Henri de Champagne, roi de Jérusalem de 1192 à 1196. M. Bédier (*Les Fabliaux*, p. 41) a mieux discerné ce quoi il s'agissait.

5. Sur les anciennes traductions françaises du livre de Pierre Alphonse, voy. la note bibliographique au § 73 de la *Littérature française au moyen âge*.

6. Je désigne les branches d'après l'édition de M. E. Martin, *Le Roman de Renart* (3 vol. in-8°, Strasbourg, 1882-1887).

fort gaiement racontées les mésaventures de Renard avec le coq Chanteclair, la mésange et Tibert le chat, est une œuvre normande, et certainement antérieure à 1200, puisqu'elle est citée dans un poème écrit en cette année. La douzième, moins agréable, entachée d'obscurité et de pédantisme, est d'un prêtre du Cotentin, Richard de Lison, qui l'écrivit à la fin du XII^e^ siècle. Une troisième (V^a^) est probablement aussi normande, puisqu'on y nomme Pont-Audemer. C'était un sujet sur lequel, au dire de Guillaume le Clerc, les Normands ne se lassaient pas d'entendre « fabler » [1].

J'ai essayé, Messieurs, de faire repasser devant vous, non pas toute la vie littéraire et poétique de la Normandie, mais ce que nous pouvons en connaître par les trop rares manuscrits ou témoignages qui en sont arrivés jusqu'à nous. Elle a dû être bien plus active que nous ne le savons, et correspondre à l'intensité de la vie que manifestait sous toutes ses formes la jeune nation fondée par Rollon. Je dis « nation » et je crois en avoir le droit. Il s'était formé parmi les habitants de cette grande province, fondus bien vite en un seul corps malgré la diversité de leurs origines, un véritable esprit national. Il fut renforcé et précisé de très bonne heure par l'opposition aux Français, qui, disait-on non sans raison, — on l'avait vu du temps de Louis IV, — gardaient au cœur une rancune de la cession imposée par Rollon et auraient bien voulu la révoquer. Les Normands du X^e^, et même encore du XI^e^ siècle, reconnaissaient bien qu'ils appartenaient au royaume de France, mais leur attitude à l'égard du roi et de ses sujets était plutôt défiante. En dehors de quelques indices dans les histoires latines, nous n'avons guère pour une si haute époque de témoignage exprès de leurs sentiments. En langue vulgaire, naturellement, nous ne les trouvons exprimés que plus tard, et quand ils avaient pris un caractère assez différent à la suite de deux grands événements : la conquête de l'Angleterre et l'avènement des Ange-

1. Sur la date et la patrie de ces branches, voy. G. Paris, *Le Roman de Renart* (Paris, Bouillon, 1895, in-4°, extrait du *Journal des Savants*) [et ci-dessous, III].

vins. La conquête de la Grande-Bretagne sépara encore plus nettement les Normands des Français : le duc de Normandie, devenu roi d'Angleterre, traita presque d'égal à égal avec le roi de France, bien qu'il restât nominativement son vassal, et les seigneurs normands, investis pour la plupart outre-mer de fiefs bien plus considérables que ceux qu'ils possédaient sur le continent, firent de l'île conquise leur seconde et bientôt même leur vraie patrie. Il se forma un sentiment national nouveau, qui embrassait l'Angleterre et la Normandie, et se détachait de plus en plus de la France. Quand Henri Plantegenêt [1] joignit à la double possession de ses prédécesseurs son domaine propre, l'Anjou, le Maine et la Touraine, puis, par son mariage avec Aliénor, le Poitou et la Guyenne, enfin la Bretagne, le royaume de France se trouva singulièrement rétréci en face de cette puissance à la fois continentale et insulaire, qui aurait peut-être fini par l'englober sans les dissensions, habilement fomentées par Louis VII et Philippe II, qui éclatèrent entre Henri et ses fils. A ce moment de leur histoire, les Normands, rattachés de cœur à la dynastie angevine, voyaient dans les Français des ennemis bien plus que des compatriotes. Ce sont ces sentiments dont nous trouvons l'expression, tantôt sérieuse, tantôt mordante, chez les poètes normands du temps. J'en veux citer deux curieux témoignages qui feront revivre sous vos yeux les passions éphémères d'une époque depuis longtemps disparue.

Le premier est de Wace. Il se trouve dans cette partie de la *Geste des Normands* qui en formait le début, et qui, détachée par hasard de la suite et conservée seulement dans une copie récente, n'a pas été jusqu'à ces derniers temps reconnue pour ce qu'elle est réellement, a été imprimée sous le nom de *Chronique ascendante*, et a même été regardée comme apocryphe par des critiques ingénieux, bien qu'elle porte en tête le nom de son auteur [2]. Après avoir écrit en 1160 ce prologue de son poème, Wace y ajouta un assez long morceau en 1174,

1. C'est ainsi qu'il faut dire, et non *Plantagenet*, forme barbare, pour rendre le *Plantagenistam* des chroniques latines. Il existe encore en Normandie des familles qui portent le nom de Plantegenêt [cf. ci-dessus, p. 39, n. 1].

2. Voy. sur ce point l'article de la *Romania* cité plus haut, p. 85, n. 5.

après le fameux siège de Rouen, entrepris par Louis VII et que Henri II le força à lever. Sous l'impression de ce fait d'armes, voici ce qu'écrit le poète normand :

On ne doit pas cacher les perfidies de la France : toujours les Français ont voulu déshériter les Normands, toujours ils les ont tourmentés et ont essayé de les vaincre. Ne pouvant les surmonter par la force, ils ont tenté d'en venir à bout par des tricheries de tout genre. Ils sont bien dégénérés de ceux dont on a fait jadis les chansons ; ils sont faux et perfides, nul ne s'y doit fier. Ils sont tellement convoiteux d'avoir qu'on ne peut les rassasier ; ils sont avares de leurs dons et chiches dans leurs repas. Voyez les histoires et les livres : jamais les Français n'ont porté foi aux Normands ; ils n'ont été liés ni par les engagements les plus solennels, ni par les serments faits sur les saints. Et toutefois les Normands savent bien les réprimer, non pas par des trahisons, mais par les grands coups qu'ils donnent. Si les Français pouvaient réaliser toute leur pensée, le roi d'Angleterre n'aurait rien de ce côté de la mer : ils le feraient honteusement, s'ils pouvaient, repasser de l'autre côté. Ils avaient cru le *gaber* au siège de Rouen ; ils pensaient s'emparer de lui, ou entrer par force dans la ville... Mais quand Henri approcha, ils n'osèrent pas l'attendre... Que le roi Henri se méfie, qu'il ne laisse pas les Français venir près de lui, qu'il les tienne à distance et communique avec eux par messages. Ils cherchent à l'enjôler : Dieu fasse qu'il s'en garde bien ! Ils sont dévorés contre lui d'envie et de haine, et voudraient bien lui changer le blanc en noir. Mais Henri est si sage, si vaillant et si puissant, il a tant de terres et tant de villes, il a tant d'hommes à son commandement, qu'il peut faire trembler Louis et les siens [1].

Il faut reconnaître que le chanoine de Bayeux voyait clair au moins sur un point : les Français n'avaient qu'un désir, rejeter le roi d'Angleterre outre-mer... Les Français d'aujourd'hui ne peuvent en vouloir à leurs aïeux du XII[e] siècle, et les Normands font maintenant chorus avec eux.

Un reproche que Wace fait aux Français de son temps, c'est d'être « avares de leurs dons et chiches dans leurs repas ». C'était le grand grief des Normands, apparemment plus magnifiques et plus dépensiers. Il est complaisamment développé dans la satire d'André de Coutances appelée le *Roman des Français* [2].

---

1. Éd. Andresen, t. I, p. 209-210.
2. *Roman* ne signifie pas ici autre chose que « poème en langue vulgaire ».

Ce curieux petit poème en quatrains monorimes de huit syllabes a dû être écrit bien peu de temps avant que la Normandie fût détachée de l'Angleterre et définitivement réunie à la France. Il est inspiré par ce sentiment national passager dont je parlais tout à l'heure, qui embrassait avec l'Angleterre et la Normandie tout l'ouest de la France. André assure que les sentiments qu'il exprime sont ceux des « Anglais, Bretons, Angevins, Manceaux, Poitevins et Gascons ». Tous sont unis contre les Français, tous, par une singulière fusion, regardent Arthur comme leur héros, et se rangent sous la bannière d'Arflet de Northumberland, roi des buveurs de cervoise, personnage fictif, qui doit pourtant son nom au grand Saxon Alfred.

Le poème d'André de Coutances nous est parvenu par un très heureux hasard, car ces œuvres de polémique momentanée ne se conservent guère ; mais nous voudrions bien avoir celui auquel il répond. C'était une satire française dirigée contre les Anglais (et sans doute aussi contre les Normands), contre Arflet, dont on se moquait, contre Arthur, auquel on faisait le reproche, qu'on répétait encore plus tard aux Bretons quand on voulait les mettre en fureur, d'avoir été tué par le grand chat Chapalu, qui avait ensuite conquis l'Angleterre et porté la couronne d'Arthur [1]. Voilà ce que les Français, dit André, ont rimé « près du pot où ils font bouillir six pois », et ce à quoi André veut répondre *par iceles meïsmes leis*, c'est-à-dire dans la même forme poétique. L'histoire d'Arthur et du chat n'est qu'un mensonge prouvé, inventé par les Français, ces malheureux, ces *patarins* [2], ces mal nourris et tard couvés. La vérité, c'est

---

Le *Roman des Franceis* a été imprimé par Jubinal, *Nouveau recueil de contes, dits, fabliaux* (Paris, 1845), t. II, p. 1-12, d'après le manuscrit unique qui nous l'a conservé. Je compte en donner une édition critique et commentée [projet non réalisé].

1. Sur ce curieux épisode de la légende arthurienne, M. E. Freymond vient de publier une étude extrêmement savante où la question est traitée sous tous ses aspects, *Artus' Kampf mit dem Katzenungetüm* (Halle, Niemeyer, 1899, extrait des *Beiträge zur romanischen Philologie, Festgabe für Gustav Gröber*).

2. Les *patarins* sont proprement des hérétiques venus d'Italie ; mais en France le mot était devenu un vague terme de mépris.

qu'Arthur, après quatre autres rois d'Angleterre, a conquis la France, et qu'il a vaincu Frolle, roi de Paris. Cela, André le prend à Gaufrei de Monmouth ou à son traducteur Wace, mais il l'accommode à sa façon : il fait du combat d'Arthur et de Frolle, rivaux dignes l'un de l'autre dans sa source, un tableau grotesque, où le roi français est tout le temps aussi ridicule que lâche. On remarque dans cette facétie un procédé que le moyen âge employait souvent sérieusement, et dont Rabelais a fait le même usage plaisant que notre auteur : Frolle, quand on lui demande s'il veut enfin se lever, répond *aol*,« et de personne d'autre que lui les Français n'ont pris leur *aol* » (c'est une forme plus archaïque que *oïl* et qui n'est guère attestée que là) [1] ; il reste couché pendant qu'on l'*appareille*, « et c'est pour cela que les Français ont la coutume de se faire chausser dans leur lit ». — Avant de partir pour le combat, qui a lieu dans l' « île de Paris », Frolle, prévoyant qu'il n'en reviendra pas, donne aux Français des « commandements » qu'il leur fait jurer de tenir toujours : « Qu'il n'y en ait pas un de vous, dit-il, qui craigne Dieu et qui tienne sa parole ; soyez cruels et sans foi ; gardez jalousement votre avoir, prenez tant que vous pourrez de celui d'autrui ; soyez bons joueurs de dés, bons blasphémateurs de Dieu ; dans les cours d'autrui grands hâbleurs, petits faiseurs et grands vanteurs ; empruntez et ne rendez pas ; haïssez ceux qui vous font du bien ; bref, vivez comme des chiens. » Et les Français, assure maître André, ont fidèlement observé ce testament.

Il ajoute encore quelques coups de pinceau au tableau en parlant des Français ses contemporains. Il leur reproche de se rengorger d'autant plus qu'ils sont plus honnis, d'être introuvables quand on a besoin d'eux, de blâmer tout ce qu'ils voient à l'étranger.... Mais ce dont il s'égaie surtout, c'est la chicheté de leurs repas. Il fait de ces repas une description burlesque dont j'essaierai de vous reproduire au moins quelques traits :

Quand le Français veut tenir cour et donner une vraie fête, il fait venir du pain de seigle ; on en distribue une part équitable à chacun ; on sépare la

1. Voy. sur cette forme *Romania*, t. XXIII, p. 167 [G. Paris, *Le pronom neutre de la 3e personne en français*].

croûte de la mie, puis on met toutes les *soupes* (tranches de pain) dans la marmite, car de vaisselle il n'y en a pas ; mais quand il s'agit de les retirer on voit du grabuge. Aussi font-ils souvent un arrangement : pour qu'il n'y ait pas de tricherie, chacun lie sa soupe d'un fil et tient le fil dans sa main jusqu'à ce qu'elle soit bien trempée ; tant que le fil est intact, il est tranquille ; mais si le fil vient à se rompre ou à se dénouer et que la soupe s'en détache, c'est une mauvaise affaire, car chacun dit qu'elle est à lui. Alors on entend démembrer Dieu, jurer le ventre, la langue, la gorge : si ces jurements faisaient mal à Dieu, il ne durerait pas longtemps. Il y a là de belles querelles et souvent plus d'un coup donné ; mais pour mettre un terme à la discussion ils font un autre arrangement : ils décident que celui-là a le droit pour lui qui tient le fil dans sa main et qui jure qu'il en avait lié la soupe qui s'est détachée ; le discord se termine ainsi quand il a prouvé qu'elle était à lui, mais elle est bien souvent regardée et convoitée.

Quand ils mettent le pot au feu, ils placent près du pot un cuisinier ; s'il quittait son poste, ce ne serait pas un jeu pour lui : il risquerait gros ; il lui faut être bien attentif et tenir sa cuiller en main pour arrêter le bouillon, car si le bouillon débordait, la viande qui est dans le pot pourrait bien être entraînée dehors et un chat ou une souris l'emporter. Pour la trouver dans le pot, ils commencent par vider toute l'eau, et une fois qu'elle est bien enlevée, ils regardent, ils épient, chacun, dans une prière secrète, demandant à Dieu que le morceau se retrouve. Quaud ils le trouvent, il y a dans tout le pays plus grande joie qu'on n'en fait outre-mer du feu nouveau [1]. On apporte le couteau, et on découpe la viande en morceaux, petits si vous voulez, mais encore bien aussi grands que des jetons à jouer. S'il y a un morceau en sus, on fait venir les dés, et que celui l'ait à qui Dieu donnera le plus de points !

Les Français tiennent leurs nappes propres, et ils n'y ont pas de peine, car c'est pitié de voir ce qu'ils mangent. Quant au relief, il n'y en a pas, et les pauvres n'ont rien à en retirer. Les chiens aussi se plaignent, car ils n'ont même pas les os : ou le Français les a mangés tout entiers, ou il les a rongés de si près que quand il les lâche, le chien n'a pas lieu d'être content. C'est de là, et non d'autre chose, que vient qu'ils ont les dents si blanches : c'est l'habitude de ronger les os qui leur nettoie et blanchit les dents.

Retenons au moins ce dernier trait comme un éloge involontaire accordé à nos aïeux, et ne voyons dans le reste qu'une caricature. Elle n'était pas faite assurément pour plaire aux Français, et le poète donne de sages conseils à qui voudrait leur lire ses vers :

---

1. Il s'agit du feu qui, chaque samedi saint, était (et est encore) censé s'allumer de lui-même à Jérusalem dans l'église du Saint-Sépulcre.

André termine ici sa charte : il l'envoie droit à Paris. Que celui qui la lira ne s'assoie pas, car les Français en seront tout crêtés. Si on la récite sur Petit-Pont [1], celui qui la lira, s'il ne prend bien garde à lui, ou s'il ne fait un saut dans la Seine, pourra bien avoir la tête cassée.

Ces vers montrent que maître André avait étudié à Paris, et connaissait les Français comme le Petit-Pont, *de visu*. Ce n'est pas une raison pour qu'il les jugeât équitablement ; mais il avait certainement raison de croire que sa satire les blesserait à vif. Il dut avoir quelques craintes pour lui-même quand eut lieu l'annexion de la Normandie ; mais il ne paraît pas avoir été inquiété, et nous le voyons dans son âge mûr, ayant renoncé aux « sonnets et danses » qu'il avait aimés, traduire paisiblement pour sa cousine l'*Évangile de Nicodème* [2].

Ses sentiments pour la France avaient changé, espérons-le, comme ceux de la province tout entière. On sait avec quelle rapidité la Normandie devint française. Le mépris universel dont était frappé Jean sans Terre, la renommée de roi sage et de bon justicier que s'était acquise Philippe, ne furent sans doute pas étrangers à ce revirement. Ce qui le facilita aussi, c'est que beaucoup de seigneurs normands, possessionnés en Angleterre, optèrent, lors de la grande répartition qui suivit la « reconquête », pour leurs fiefs insulaires, en sorte que ceux-là seuls restèrent en Normandie qui y avaient de profondes racines. Mais surtout, il faut le proclamer, l'union de l'Angleterre et de la Normandie était contre nature ; celle de la Normandie et de la France était toute naturelle et n'avait été rompue que par des circonstances extérieures. Les Normands avaient eu beau nourrir longtemps contre les Français des sentiments de défiance et d'hostilité, au fond ils étaient Français, non seulement par la langue, mais par les mœurs, par les idées, par la façon de sentir et de penser. Ils le devinrent bientôt par le cœur, et quand, peu d'années après l'annexion, les Anglais voulurent faire une descente en Normandie, comptant sur la complicité des habitants, ils trouvèrent une popu-

1. Le Petit-Pont était alors le rendez-vous habituel des écoliers.
2. Voy. ci-dessus, p. 90.

lation qui, du haut en bas, était décidée à une énergique résistance. Le sentiment français alla toujours en se fortifiant dans la province, et elle ne tarda pas à oublier complètement le temps où elle s'envisageait comme faisant corps avec l'Angleterre et regardait la France d'un mauvais œil. Vous savez quel patriotisme les Normands montrèrent dans la guerre de Cent ans [1], les luttes héroïques dont le Mont-Saint-Michel fut le centre, les complots et les insurrections populaires qu'a si bien fait revivre M. Armand Gasté [2]. Vous savez quels vaillants soldats, quels audacieux marins, dignes héritiers des aventuriers d'autrefois, la Normandie a fournis à la France. Vous savez aussi que dans l'ordre littéraire elle n'a pas apporté à la mère-patrie une moins riche contribution : elle lui a donné l'éloquence patriotique d'Alain Chartier, la lumineuse raison de Malherbe, la haute et fière pensée du grand Corneille, la finesse de Fontenelle, la critique acérée de Richard Simon, la grâce attendrie de Bernardin de Saint-Pierre, la puissante vision de Flaubert, le réalisme plastique de Maupassant. Toutes les qualités de ces grands écrivains sont bien françaises ; elles sont en même temps bien normandes. Elles se retrouvent toutes en germe chez les auteurs des temps lointains dont je vous ai entretenus. C'est encore, je le veux bien, chez ces vieux poètes, le bégaiement de l'enfance qu'on entend, mais d'une enfance robuste et saine, qui annonce déjà ce que sera la virilité. Ils donnent une des notes principales, la note fondamentale peut-être, de notre littérature. Elle en a d'autres, à coup sûr, qui l'harmonisent richement. Je ne veux nullement déprécier la poésie romantique, et si c'était ici le lieu, j'aimerais à montrer que la pensée la plus lumineuse, pour s'insinuer dans le cœur après avoir pénétré la raison, gagne à s'envelopper de rêverie. Mais il n'en est pas moins vrai que c'est la raison et la clarté qui sont nos qualités maîtresses, et que ces qualités, les Normands, de tout temps, les ont eues par excellence. Elles préexis-

1. Voy. S. Luce, *Chronique du Mont-Saint-Michel*, 2 vol. (Paris, Didot, 1879 et 1883, *Soc. des anc. textes français*).

2. A. Gasté, *Les insurrections populaires en Normandie au XVI^e siècle* (Caen, H. Delesques, 1889).

taient dans votre race quand elle a reçu l'afflux apporté par les *vikings* ; ceux-ci leur ont seulement donné une force nouvelle. Sur le tronc gallo-roman, déjà français, la greffe scandinave devait seulement développer avec plus d'énergie la sève héréditaire, la faire monter plus haut et plus droit, la faire s'épanouir en une plus riche frondaison.

Cette sève forte et féconde, je me suis borné à en décrire la première poussée. Non seulement je ne l'ai pas suivie jusqu'au sommet de la tige, mais j'ai volontairement laissé de côté, non sans le désigner parfois à votre attention, le puissant rejet qu'elle a vivifié pendant des siècles, toute cette littérature anglo-normande, encore imparfaitement connue, et dont l'exploration méthodique offre à l'étude un champ plein de promesses. Dans le pays conquis par leurs aïeux, où ils transportèrent leur esprit, leurs institutions et toute leur ardente activité, les Normands développèrent avec une ampleur inattendue les dons qui leur avaient permis de constituer en France leur nationalité propre et qui, de l'autre côté de la Manche, leur avaient assuré la victoire. Pour ne parler ici que de ce qui nous occupe directement, ils y créèrent toute une littérature, dans laquelle ils montrèrent une variété plus grande que celle qu'avait eue leur littérature continentale. Au contact des Saxons et des Bretons de la grande île, ils s'initièrent à de nouvelles formes de poésie ; ils produisirent des œuvres qui, comme le poème de *Horn* ou le *Tristan* de Thomas, donnèrent à une inspiration anglaise ou celtique la forme, alors dotée d'une sorte d'universalité, de la langue et de la poésie française, et qui occupent une place à part dans la littérature du moyen âge. Leurs œuvres furent à leur tour les modèles que suivit la littérature anglaise quand, se relevant de la léthargie qui l'avait frappée après la conquête, elle reprit sa place au soleil. La veine normande dans le développement de cette littérature a été prépondérante au début et n'a pas cessé de se faire sentir, en sorte que vous avez le droit de revendiquer une part, qu'on n'a peut-être pas faite assez large, dans Shakespeare aussi bien que dans Corneille [1].

1. Voyez ma leçon sur l'*Esprit normand en Angleterre* dans *La Poésie au moyen âge*, 2e série (Paris, Hachette [2e éd., 1903]), p. 45-74.

C'est là-dessus qu'en terminant je voulais, Messieurs, appeler votre attention. Cette période lointaine et obscure de votre histoire littéraire, qui s'étend du x^e^ siècle au commencement du XIII^e^, n'est pas seulement intéressante à étudier en elle-même : elle forme une introduction nécessaire à l'histoire de deux des plus grandes littératures européennes. Voilà, j'espère, de quoi vous dédommager largement de n'avoir pas été précisément les initiateurs de la poésie « romantique ».

[Discours lu à la séance publique de la *Société des Antiquaires de Normandie*, le 1^er^ décembre 1898.]

II

L'ÉPOPÉE

[AIOUL, ÉLIE DE SAINT-GILLES, DAUREL ET BETON, RAOUL DE CAMBRAI.]

PUBLICATIONS DE LA SOCIÉTÉ DES ANCIENS TEXTES FRANÇAIS (1872-1886). *Les chansons de geste.* — AIOL, *chanson de geste publiée par Jacques Normand et Gaston Raynaud*, 1877. — ÉLIE DE SAINT-GILLES, *chanson de geste publiée par Gaston Raynaud*, 1879. — DAUREL ET BETON, *chanson de geste provençale publiée par Paul Meyer*, 1880. — RAOUL DE CAMBRAI, *chanson de geste publiée par Paul Meyer et Auguste Longnon*, 1882. — LA MORT AIMERI DE NARBONNE, *chanson de geste publiée par A. Couraye du Parc*, 1885. — AIMERI DE NARBONNE, *chanson de geste publiée par L. Demaison*, 1886.

La Société fondée en 1875 pour la publication d'anciens textes français et provençaux a tenu, au moins en grande partie, les promesses qu'elle avait faites et réalisé les espérances qu'elle avait données. Depuis dix ans elle a mis au jour une trentaine de volumes auxquels il faut joindre ceux qui renferment le mystère du *Vieux Testament*[1]. Le baron James de Rothschild avait fait à la Société le cadeau magnifique de cette publication, monument de sa science et de son travail autant que de sa libéralité ; quand il fut enlevé à l'étude et à l'amitié par une mort soudaine, sa veuve ne voulut pas que l'œuvre commencée fût interrompue : M. Émile Picot, l'ami et le collaborateur du baron James, se chargea de la continuer seul. Déjà quatre volumes ont paru, et les deux derniers ne se feront pas attendre. Ainsi celui qui fut le vrai fondateur de la Société est encore mêlé à ses travaux et pour ainsi dire présent au milieu d'elle.

Avant de passer en revue les diverses publications de la

1. [Dans les exercices 1875-1909 la *Société*, outre ses *Bulletins* (voy. plus bas) et les six volumes du mystère du *Vieux Testament*, a publié 95 volumes.]

Société, il faut dire un mot du *Bulletin* qu'elle distribue, chaque trimestre, à ses membres, et qui n'est pas mis en vente comme les éditions de textes. Ce *Bulletin*, presque entièrement rédigé par M. Paul Meyer, secrétaire de la Société, contient, outre les procès-verbaux des séances du conseil et des assemblées générales annuelles, des notices sur des manuscrits inconnus ou peu accessibles, sur des fragments, etc. C'est une mine de renseignements bibliographiques et littéraires, toujours précieux par leur nouveauté, et dont la valeur est singulièrement accrue par le travail du savant qui les classe et les commente. On connaît l'incomparable érudition en ce genre de M. Meyer, qui a visité par le menu presque toutes les bibliothèques d'Europe où se trouvent des manuscrits français ; mais ce qu'on admire surtout dans ces notes, données au hasard des manuscrits étudiés, c'est la sûreté de la critique, la précision de la méthode, le discernement des traits vraiment dignes de remarque, et l'art de noter, à propos d'un fait d'un intérêt secondaire, les rapports qui le rattachent à d'autres et qui lui donnent sa véritable valeur. La collection du *Bulletin de la Société des anciens textes* sera désormais un instrument indispensable pour tous ceux qui étudient notre ancienne littérature. Un index des dix premières années met à la portée de tous les matériaux qui y sont accumulés [1].

Les publications de la Société embrassent déjà presque tous les domaines où cette littérature si riche s'est manifestée : chansons de geste, romans bretons, romans d'aventure, poésie galante et didactique, romans et contes en prose, chansons, théâtre, histoire, voyages, vies de saints ; elles commencent par les plus anciens monuments de la langue, reproduits en fac-similé héliographique, et vont jusqu'à l'extrême limite du moyen âge. On n'a pas imposé aux éditeurs de plan uniforme et de système fixe : quelques volumes sont munis d'abondantes notes, d'autres n'en ont pas ou n'en ont que de toutes spéciales ; la reproduction même des textes, au point de vue de la forme, varie suivant le goût et les opinions des éditeurs ; mais il est

1. [Le *Bulletin* n'est plus distribué que deux fois par an ; à la fin du tome XXX (1904), *Liste des notices publiées de 1875 à 1904* et *Table alphabétique des notices publiées dans le Bulletin de 1875 à 1904*, par Gaston Raynaud.]

deux points sur lesquels la Société a établi une règle invariable et qu'on ne peut qu'approuver : chacune de ses publications est munie d'un glossaire, plus ou moins détaillé suivant le cas [1], et précédée d'une introduction étendue. Une autre loi que la Société s'est imposée a plus d'importance encore et donne à ses volumes un caractère vraiment scientifique et une valeur durable : elle n'admet pas qu'on lui apporte un texte qui n'ait pas été établi sur tous les manuscrits qu'on en connaît ; elle exige, ou la reproduction fidèle d'un seul manuscrit, quand il n'y en a qu'un, ou la constitution d'un texte d'après les procédés méthodiques de la critique moderne et, dans ce cas, la communication de toutes les variantes de quelque intérêt. Ainsi les monuments de notre langue et de notre littérature qui sont mis ou remis au jour dans ces élégants volumes se présentent avec toutes les garanties désirables et fournissent une base solide à l'étude de l'une et de l'autre. La Société fait, avec des vues plus nettes, grâce aux progrès de la science, mais avec des ressources malheureusement bien inférieures, ce que le gouvernement avait projeté de faire il y a trente ans ; encore le plan de M. Fortoul, dont les vastes proportions épouvantèrent ses successeurs, ne comprenait-il que la poésie du moyen âge, tandis que c'est toute la littérature française de cette époque que la Société voudrait imprimer. Pour exécuter cette tâche colossale, elle ne peut compter que sur le temps : des siècles s'écouleront, on peut l'affirmer, avant qu'elle l'ait épuisée ; mais pour durer, elle a besoin d'être encouragée moralement par les sympathies du public éclairé et d'être soutenue matériellement par des contributions qui lui assurent un fonctionne-

---

1. Une seule exception a été admise, pour le roman de *Guillaume de Palerme*, publié par M. Michelant. Le même éditeur devant donner aussi à la Société une édition du roman de l'*Escoufle*, qui est sans doute du même auteur, un glossaire commun servira aux deux publications. [L'*Escoufle, roman d'aventure*, publié par H. Michelant et P. Meyer (*Société des anciens textes français*, 1894); ce roman n'est pas du même auteur que *Guillaume de Palerme* et le glossaire de l'édition n'enregistre que les mots de l'*Escoufle*, cf. Introduction, p. II-III. Pour *Guillaume de Palerme*, cf. W. E. Delp, *Étude sur la langue de Guillaume de Palerme*, Paris, 1907.]

ment régulier. Espérons que ces encouragements et ces secours ne lui manqueront pas. Une des raisons qui ont engagé les premiers fondateurs de la Société à la créer, à lui consacrer une part souvent considérable de leur temps et de leurs peines, est une considération étrangère à la science pure : ils trouvaient regrettable que les étrangers publiassent les anciens monuments de notre littérature avec plus de zèle et souvent avec plus de compétence que nous. Cet état de choses n'a pas cessé, bien au contraire ; il s'est fondé en Allemagne des collections d'anciens textes français qui déploient une activité chaque jour plus grande ; de Suède, d'Italie, d'Angleterre, de Russie même, on vient dans nos bibliothèques copier nos manuscrits pour les mettre au jour avant nous. Rien n'est plus honorable pour la France d'autrefois que cet intérêt excité par sa littérature chez les étrangers ; rien n'est plus explicable aussi, car cette littérature est en effet à la base de toutes les autres littératures nationales, elle les a fécondées, elle les a souvent fait naître ; mais notre abstention ou notre langueur dans cette émulation ferait au contraire peu d'honneur à la France d'aujourd'hui. Tout en remerciant les bonnes volontés qui s'offrent à nous de toutes parts pour nous aider à déblayer et à mettre en lumière les restes de ce qui fut notre maison, il importe de montrer que nous savons aussi comprendre l'intérêt de ces recherches et les diriger avec méthode. Il ne faut pas que nous ressemblions à ces habitants barbares de pays autrefois célèbres, qui voient avec stupeur les étrangers accourir du bout du monde pour retrouver les cités enfouies sous le sol qu'ils foulent avec insouciance, et qui regardent, sans rien y comprendre, sortir de terre, sous leurs yeux, les murailles des temples et des palais élevés par leurs ancêtres, les images de leurs dieux et les inscriptions tracées dans une langue qui fut la leur et qu'ils n'essayent même pas de déchiffrer.

J'ai l'intention, dans les articles qui suivent, d'examiner ce que les publications de la Société des anciens textes ont apporté d'accroissements à notre connaissance de la littérature et surtout de la poésie du moyen âge. Je commencerai par étudier celles qui se rapportent à la partie la plus ancienne, la plus originale et la plus intéressante de cette poésie, l'épopée nationale. Six volumes jusqu'à présent lui ont été consacrés. Je les examinerai dans l'ordre où ils ont paru.

I

La chanson d'*Aioul* a eu le privilège d'être publiée en même temps, ou à peu près, en France et en Allemagne. Pendant que MM. Gaston Raynaud et Jacques Normand l'imprimaient pour la Société des anciens textes, M. Förster, aujourd'hui professeur à Bonn, qui l'avait copiée de son côté, en faisait paraître le texte à Heilbronn, sans les commentaires qui devaient l'accompagner. Gagnés de vitesse sur ce point, les éditeurs français donnèrent, en revanche, leur volume complet près de cinq ans avant leur concurrent allemand. Enfin celui-ci acheva son édition en 1882, et put y joindre une critique de l'édition française, qui ne s'attache guère qu'à en relever les fautes. Ces fautes ne sont pas en général bien graves, et elles sont compensées par de réels mérites, qui ont permis à l'Académie des inscriptions d'accorder à MM. Raynaud et Normand le prix fondé par M. le marquis de La Grange, pour récompenser chaque année, s'il y a lieu, l'édition d'un ancien poème français. La concurrence à laquelle cette publication a donné lieu a profité à la vieille chanson : elle a été étudiée avec un soin particulier, et on peut dire que presque toutes les questions qu'elle soulève ont été éclaircies, autant que possible, dans les introductions française et allemande. Aussi me bornerai-je à présenter sur *Aioul* quelques observations générales, qui ne seront pas toutes absolument nouvelles.

C'est un poème fort curieux à plusieurs égards, et d'abord par sa forme. Sur les 10,985 vers qu'il contient dans le manuscrit unique qui nous l'a conservé, plus de six mille sont des alexandrins ordinaires. Mais les autres sont des décasyllabes d'une structure assez rare au moyen âge et complètement abandonnée depuis, celle qu'on a appelée la coupe 6/4, parce que le vers, au lieu d'être partagé en deux membres dont le premier a quatre et le second six syllabes, présente l'ordre inverse. Pour être rare, il ne s'ensuit nullement que cette forme soit peu ancienne ; on l'a même regardée, mais sans preuves suffisantes, comme la forme primitive du décasyllabe. Il faut qu'elle ait été en tout cas beaucoup plus usitée dans les chansons de geste de

la première époque que ne le feraient soupçonner les échantillons qui nous en restent. Non seulement c'est celle du *Girard de Roussillon* bourguignon, mais, ce qui est plus frappant, c'est celle qu'a adoptée l'auteur d'*Audigier*, petit poème burlesque qui parodie fort grossièrement le style et les récits de l'épopée sérieuse. *Audigier* est antérieur à la partie la plus ancienne de notre poème, qui le cite[1], et remonte au moins au milieu du XII[e] siècle. Or il est clair qu'une parodie n'atteint son but que si elle reproduit la forme de ce qu'elle veut ridiculiser, et le rythme en question, pour avoir été imité dans *Audigier*, devait être fort employé dans les chansons épiques alors populaires. *Aioul* est le dernier poème qui en ait fait usage[2], et, avec *Girard*, le seul qui nous l'ait conservé. Ce rythme, dont l'allure saccadée ne se prêterait pas à tous les effets, a de réels mérites. Le dernier membre du vers, qui contient l'assonance, n'a que quatre syllabes, et comme il est nettement séparé du premier membre par le sens, le poète est obligé de s'ingénier pour constituer et munir d'assonance ce membre final, qui n'a presque jamais la banalité où tombent souvent ceux de six syllabes. Le style tout entier est plus pressé, plus concis, plus original.

Donnons au moins un exemple qui permette d'apprécier le rythme et le caractère de ce vers : nous le prenons dans la partie la plus intéressante du poème, celle où le jeune Aioul, arrivant inconnu, sur un cheval mal en point, avec des armes rouillées et une vieille lance enfumée, dans Orléans où le roi Louis est assiégé par le duc de Berri, se voit en butte aux railleries de tous et n'y répond que par la patience et la douceur, se souvenant des sages conseils de son père :

Par mi lieu d'une rue s'en est tornez.
Cent chevalier l'esguardent juevne et barbé,

---

1. Ce n'est sans doute pas le texte même qui nous est parvenu, texte qui est rimé, et qui en outre fait de Raimberge la mère d'Audigier (que notre poème appelle *Audengier*), tandis que dans *Aioul* elle est sa femme ; mais il est sûr que le poème burlesque cité par *Aioul* était dans la même forme que le renouvellement que nous avons.

2. On ne la trouve plus que dans un passage du *Saint Nicolas* de Jehan Bodel et dans quelques pièces lyriques.

Et dames et puceles et bacheler ;
Le cembel [1] esguardevent por deliter :
Çou est mout bele chose a esguarder.
Es les vos a Aiol si atornez,
Onques puis de cembel n'i out [2] parlé ;
Et dist li uns a l'autre : « Laissiez ester !
Hé ! Dieus, ou a cil ore tant conversé ?
Quel diable l'ont fait tant demorer ?
Il voudroit orendroit estre au joster :
Ja'n avroit cinc ocis et afolez.
Cist vengera ancui la mort Forré [3] ! »
Quant Aious l'entendi, s'en fu irez...
Aious li fis Elie a tant alé
Qu'el grant marchié d'Orliens en est entrez :
Borjois et macecrier l'ont mout gabé...
Et respondi Aious : Laissiez m'ester !

---

1. La ville d'Orléans était assiégée : une poignée d'ennemis venait de porter un *cembel* aux assiégés, c'est-à-dire de les provoquer à une sortie. Une fois les assiégés sortis en nombre trop grand pour eux, ceux qui avaient « porté le cembel » se retiraient vers le gros des leurs ; ceux-ci envoyaient alors de nouveaux hommes, et c'était aux assiégés à reculer ; mais on les renforçait de même, et souvent ainsi une mêlée générale s'engageait. Le jeu de barres de nos enfants est une imitation exacte du *cembel*, et le nom même que porte ce jeu en est un souvenir : dans le *cembel* les provocateurs venaient toucher les barres ou barrières de la ville ou du camp ennemi :

Il vienent a Orliens, passent le pont,
Et fierent en la bare tot a bandon,
Et crient lor enseigne a mout haut ton :
« Ou estes, Looïs, li fis Charlon ?
Oissiez vos ent ça fors, si vos verons. » (v. 2363 sqq.)

2. Le manuscrit porte *ot* ; M. Förster corrige à tort *ont*, et ne relève pas la leçon différente de l'édition de Paris.

3. Les éditeurs français et allemand ont réuni les passages où il est parlé de ce Fourré, héros sans doute d'un poème comique dans le genre d'*Audigier*. Ces passages laissent l'histoire de Fourré dans le vague ; on voit seulement, par les vers de notre poème cités plus loin, qu'il était mort devant Paris. Son histoire avait donné lieu à une locution proverbiale : on reprochait à quelqu'un qui semblait vouloir entreprendre un exploit en disproportion ridicule avec ses forces d'avoir la prétention de « venger Fourré ». [Cf. *Histoire poétique de Charlemagne*, édition de 1905, note additionnelle à la p. 263.]

Vos faites vilonie que me gabez : . . .
Ainc ne vos forfis riens en mon aé.
Quant Dameldieus voudra, j'avrai assez. »
Li auquant l'ont laissié qui'n ont pité
Por çou que belement l'oent parler.

« Sire, çou dist Houdrez, çou est folie
Que si matin avez vos armes prises,
Et no gent crestiiene volez ocire !
Voz parenz ert Forrez, que que nus die :
Devant Paris fu morz par estoutie,
Et vos le vengerez après complie ;
A l'espee d'acier ferez martire. . . »
Quant l'entendi Aious, mout s'en aïre.

Des or chevauche Aious, grains et iriez
Por çou qu'il s'ot gaber et laidengier ;
Mout le gabent sergent et escuiier.
Meïsmes Looïs qui France tient,
Qui fu en son palais grant et plenier,
Al matin s'est levez de son mangier,
Et voit l'enfant Aiol enz el marchié
Et les genz qui tant l'ourent contraloïié.
Li rois en apela ses chevaliers,
A haute vois s'escrie : « Baron, voiiez !
Ci vient uns chevaliers apareilliez,
Qui voudra ancui estre aus cous premiers,
S'aquitera ma terre et mon renié. . .
Riches om l'a nori et enseignié,
Si l'a por granz soudees ça envoiié :
Il les conquerra bien a son espiel ! »
Quant Aious ot le roi, mout fu iriez ;
Un borjois en apele chenu et vieil,
Qui devant lui estoit enz el marchié :
« Amis, çou dist Aious, bien ait voz chiés !
Qui est cist qui me gabe en cest solier ?
— Sire, çou est li rois qui France tient,
Et si vos a gabé et laidengié. »
Quant l'entendi Aious, mout fu iriez,
Et dist entre ses denz, qu'on ne l'ot nient :
« Hé ! Dieus, çou est mes oncles, je sui ses niés :
Si ne me deüst mie contraloiier [1] ! »

---

1. Vers 2506-2644, avec de nombreuses omissions. J'ai rendu au texte, autant que possible, la physionomie qu'il a dû avoir à l'origine.

Les vers alexandrins qui partagent le poème avec ceux-là ne les remplacent pas brusquement ni même nettement. La première laisse (v. 1-73), qui contient le prologue, est toute en alexandrins, et le décasyllabe qui s'y est glissé est peut-être imputable au copiste (v. 62). La deuxième laisse (v. 74-122) est en alexandrins, mais elle contient déjà six vers (75, 89, 97, 109, 112, 113) décasyllabiques ; elle se termine par cinq décasyllabes, et presque tous les alexandrins en peuvent facilement se ramener à cette mesure (ce qui n'est nullement le cas pour la première laisse et la seconde partie du poème). De grands morceaux en alexandrins sont intercalés par la suite (v. 1625-1885 avec six décasyllabes dans la première laisse, v. 4362-4864 avec deux décasyllabes dans la première laisse). A partir du vers 4971, les alexandrins sont tout à fait prédominants : on rencontre encore trois décasyllabes de suite aux vers 5177-5179, trente et un aux vers 5338-5368 (avec deux alexandrins isolés), et quatre isolés (vers 5018, 5320, 5590, 5601) ; mais ces dernières traces disparaissent bientôt, et les 5000 derniers vers sont des dodécasyllabes corrects, sauf les erreurs, assez rares d'ailleurs, du copiste[1].

Comment s'explique cette singulière construction du poème ? Tous ceux qui s'en sont occupés ont reconnu qu'on avait là un remaniement dans lequel des parties de l'œuvre primitive ont été laissées intactes ; mais il est difficile de bien comprendre le travail du remanieur. M. Förster a présenté sur ce point une conjecture fort ingénieuse. Il admet que le remanieur a eu sous les yeux un manuscrit, défectueux en plusieurs endroits et gravement incomplet, du poème original ; il a respecté la partie intacte, suppléé par des alexandrins de sa façon aux lacunes accidentelles, et terminé le tout à sa manière, peut-être en se guidant sur les souvenirs d'une audition ou d'un récit[2]. Toutefois

1. Les vers 7837, 9184, 9620 sont ainsi altérés ; M. Förster (p. XXXIII) les compte comme décasyllabes ; mais les éditeurs français ont eu raison de leur restituer la forme d'alexandrins.

2. M. Förster trouve une trace de cette source orale dans un passage de la partie en alexandrins (v. 5534) où le poète dit : *J'oï dire mon mestre....* Mais la même formule se retrouve dans la partie en décasyllabes (v. 1041) : *J'oï le mestre dire.....*

cette hypothèse n'est pas exempte de difficultés et d'invraisemblances. Sans la discuter en détail, bornons-nous à admettre le fait évident que le poème était à l'origine tout entier en décasyllabes, et voyons ce que pouvait être ce poème primitif d'après ce qui nous en reste dans le remaniement.

Le commencement manque, et il semble bien qu'il ait manqué aussi au remanieur. Il est fort probable que la chanson d'Aioul faisait suite à une chanson plus ancienne et perdue, qui célébrait les exploits et les malheurs du comte Élie. Cet Élie avait épousé Avisse, sœur d'un roi Louis, dont notre poème fait, suivant l'usage épique, le fils de Charlemagne. Après avoir aidé puissamment Louis contre ses vassaux rebelles, Élie est victime des calomnies du traître Macaire de Lausanne ; il est privé par le roi de tous ses fiefs et, tombé en outre gravement malade, il se réfugie avec sa femme dans les « landes de Bordele » : il est recueilli dans l' « habitacle » de l'ermite Moïse, où naît son fils Aioul, et où il reste quatorze ans gisant sur son lit. Dans la première laisse, le romancier parle d'Élie comme d'un personnage inconnu avant lui ; mais dès la seconde, qui appartient à l'ancien poème, nous lisons :

> Bien avez oï dire et uns et autres
> Que quatorze ans estut enz el boscage,
> Coreços et dolenz, povre et malades [1].

Cet ermite Moïse, qui nous apparaît tout à coup (v. 51, 85) comme se mettant à la recherche d'Élie et le conduisant dans sa demeure, devait avoir pour cela des raisons qui ne nous sont pas données : c'était sans doute déjà un personnage qui figurait dans la chanson d'Élie. Notons encore que le lieu où est l'ermitage n'est pas désigné au commencement ; c'est beaucoup plus tard (v. 2414, etc.) que nous apprenons qu'Élie et Moïse séjournaient à un endroit appelé « Mongaiant ». La façon dont Macaire avait réussi à perdre Élie dans l'esprit de son beau-frère n'est indiquée nulle part [2]. Le roman italien d'*Ajolfo del Barbi-*

1. Vers 78-80 ; je rétablis les décasyllabes, transformés en alexandrins par le remanieur.

2. Il n'est pas impossible qu'à l'origine ce fût le mariage (clandestin) d'Élie

cone, qui procède du nôtre, raconte, il est vrai, que Macaire avait envoyé au roi un paon empoisonné comme venant de la part d'Élie ; mais c'est là un lieu commun qui doit avoir été emprunté à d'autres chansons de geste. Quand Aioul se fait connaître (v. 8086 et suiv.), il réclame tout ce que possédait son père, mais l'énumération (dans la partie en alexandrins) est tellement confuse qu'on ne peut dire au juste quel était le fief d'Élie : il semble bien cependant que ce fût essentiellement le duché de France (v. 8092). Si nous remarquons en outre que la résidence ordinaire du roi paraît être Orléans (toutefois il tient aussi sa cour à Paris, à Chartres, à Saint-Michel, à Laon), nous penserons assez naturellement qu'il s'agit là non de Louis le Pieux, mais d'un de ses successeurs, et que la chanson d'Élie avait conservé quelque vague souvenir des querelles et des réconciliations des rois carolingiens et des ducs de France. Baudouin d'Avesnes, dans un curieux passage que M. Longnon a signalé aux éditeurs de notre poème, nous dit : « Avisse, la fille du roy Charles le Calve, fut donnée en mariage a Elye, comte du Mans, lequel fut encachiet de France par trayteurs. Et de celuy Elie et Avisse sa femme yssit Aioul leur fils, de quy on a maintes fois chanté. » Ce n'est pas là une raison suffisante pour reconnaître avec les éditeurs français le père d'Aioul dans Élie, comte du Mans de 1090 à 1110 : il est bien plus probable que le compilateur du XIII^e^ siècle a donné à l'Élie du poème le titre de comte du Mans à cause de son homonymie avec le comte du XI^e^ siècle, qui vivait bien après le temps de Charles le Chauve.

La chanson d'Élie, si elle a existé séparément, ne pouvait se terminer à l'endroit où commence notre poème : Élie est dépouillé, banni, et vient s'étendre pour de longues années sur son lit de douleur dans l'ermitage de Moïse. Il est probable que

---

avec la sœur de l'empereur qui fût présenté comme la cause de sa disgrâce. Le récit de la naissance d'Aioul rappelle beaucoup celui de la naissance de Roland dans des romans franco-italiens qui ont bien probablement une source française, et, dans ces romans, Milon, père de Roland, est banni par Charlemagne pour avoir séduit la sœur de l'empereur, avec laquelle il se réfugie dans un désert, tout comme Élie dans notre poème.

la chanson racontait aussi comment Aioul, fils d'Élie, l'avait vengé et rétabli dans ses honneurs. Mais il paraît être arrivé pour ce poème ce qui est arrivé pour d'autres, par exemple pour *Fierabras*. Les aventures d'Aioul intéressèrent plus que celles de son père. On les en détacha [1], on les amplifia, puis on leur fit, suivant un usage trop fréquent chez nos vieux poètes, une longue suite d'un caractère tout différent, étranger à l'épopée féodale à laquelle appartenait le poème primitif. Non seulement Aioul, après avoir vaincu Macaire, doit aller à Pampelune enlever une princesse sarrasine : il faut encore qu'on nous raconte l'histoire de ses deux fils, qui devinrent, comme lui, rois en Espagne. Tout cela se trouvait déjà dans la chanson d'Aioul que le remanieur a eue sous les yeux ; car au début, dans un songe raconté par Élie et expliqué par Moïse en vers décasyllabiques, ces aventures sont annoncées [2]. Mais le remanieur n'a pas réalisé la dernière partie de la prophétie qu'il a reproduite, et il paraît bien qu'il n'a pas connu la fin du poème : les cinq mille derniers vers, comme on l'a vu, lui appartiennent en propre. Il y a introduit de nouvelles aventures, que ne prévoyait pas son prédécesseur, car il les aurait annoncées dans le

---

1. Ce qui montre encore que la chanson d'Aioul dépend de celle d'Élie, c'est la qualification si souvent donnée à Aioul de « li fis Elie ». Il est appelé aussi « li fis Elie al vieil », ce qui prouve que le premier remanieur s'est trompé en ne donnant à Élie (v. 437) que trente-cinq ans quand son fils le quitte. A ce compte il n'aurait pas eu vingt ans lors de sa disgrâce ; alors quand aurait-il accompli les exploits dont parle le prologue ?

2. Notons aussi que l'hôtesse d'Aioul à Orléans, se plaignant à lui de toutes les guerres qu'on fait au roi de France, lui dit :

> Et Sarrasin nous meinent mout malement,
> Pampelune nous tolent a escient (v. 2346).

C'est là une préparation à l'épisode du message d'Aioul à Pampelune et de l'enlèvement de Mirabel. On voit aussi par ce vers que les Sarrasins venaient d'enlever Pampelune aux chrétiens ; c'est ce qui est dit plus explicitement dans la partie en alexandrins : on y voit (v. 5206-5207) que Charlemagne avait conquis cette ville et que les païens l'avaient recouvrée. La prise de Pampelune par Charlemagne était certainement racontée dans une chanson de geste perdue, à laquelle notre poème fait allusion.

songe en question : Macaire sort de la prison ou il avait été jeté, surprend Aioul et Mirabel sa femme au milieu des fêtes de leurs noces, et les retient de longues années dans un cachot souterrain. Leurs deux fils, jetés par lui dans le Rhône, sont sauvés par un pêcheur et élevés par le roi de Venise, Grasien. Macaire, assiégé par Louis, sort de Lausanne, conduit ses prisonniers à Pampelune, où il se fait sarrasin pour obtenir le secours du roi Mibrien, père de Mirabel. Aioul, délivré par des brigands, retrouve ses fils auprès de Grasien et vient, avec les Français et les Vénitiens, assiéger et prendre Pampelune ; Mirabel est délivrée, Mibrien se convertit, tous les parents et les enfants se reconnaissent, Macaire est enfin écartelé, et tout finit à la satisfaction générale.

Si l'hypothèse que j'ai émise plus haut est juste, notre chanson a donc passé par trois phases successives : 1° épisode de la chanson d'Élie ; 2° poème à part, encore en vers décasyllabiques, augmenté de la conquête de Mirabel par Aioul et de l'histoire de leurs fils ; 3° amplification à l'aide d'une longue ajoute en vers alexandrins, qui n'a pas conservé la fin de la forme antécédente et a introduit une masse d'aventures nouvelles.

L'intérêt des trois éléments du poème, tel que nous l'avons, va décroissant avec leur ancienneté, comme il est naturel. La première amplification n'est cependant nullement dénuée de mérite (le caractère de Mirabel, par exemple, est moins banal que celui d'autres héroïnes semblables, et toute l'histoire de son enlèvement est d'un amusant romanesque), et dans la seconde même on rencontre des parties agréables (comme l'épisode des enfants jetés au fleuve et de leur sauvetage par le pêcheur) ; mais c'est le centre même, le noyau primitif du poème, qui a fait son succès jadis [1] et qui mérite encore surtout l'attention. On y voit un tout jeune homme, presque un enfant, inconnu, mal équipé, couvert d'armes rouillées et ridicules, après avoir excité les railleries de tous et les avoir supportées avec patience, se couvrir de gloire, devenir l'objet de l'admiration générale,

1. Les allusions faites à *Aioul* dans la poésie française et provençale se rapportent presque toutes clairement à cette partie, comme l'a déjà remarqué M. Förster.

se révéler enfin comme le neveu du roi, et venger son père injustement banni. Il y a là un thème fort heureux, qui touche à des sentiments toujours prêts à s'éveiller chez les hommes : la pauvre apparence d'Aioul, la noblesse de son caractère, les grosses plaisanteries qu'on lui adresse et l'éclatante revanche qu'il prend, tout cela était bien fait pour exciter à la fois le rire, l'attendrissement et l'admiration. Le poète a développé l'élément comique de son sujet d'une façon que nous trouverions aujourd'hui excessive et surtout basse : il nous répugne de voir un héros aussi sympathique aux prises avec des gens aussi grossiers que ceux qui lui lancent, par les rues de Poitiers ou d'Orléans, l'insulte et la boue ; mais cette délicatesse était étrangère aux auditeurs du XII[e] siècle, à qui l'œuvre était destinée [1], barons et chevaliers cependant [2], et nous ne nous en plaindrons pas trop, car ces scènes rhyparographiques sont peintes avec une verve et une couleur qui nous les mettent toutes vivantes sous les yeux ; voyez, par exemple, aux vers 2520 et suivants, un tableau de taverne digne de Teniers. La douceur constante d'Aioul, sa candeur, son inexpérience du monde, le souvenir qu'il garde constamment de son père malade et de sa mère qui a tant pleuré son départ, forment, avec les brutales et méchantes jovialités de ceux qui l'obsèdent, un contraste des plus heureux, surtout quand on se rappelle les prouesses qu'il a déjà faites et qu'il va accomplir. C'est bien pour lui que Chrétien de Troies semble avoir écrit ses deux vers :

> Dieus ! com se joignent en lui bel
> Cuers de lion et cuers d'agnel !

Contrairement à la plupart des chansons de geste anciennes, celle d'Aioul a un caractère surtout individuel. Aioul, arrivé de ses landes en France, en vrai cadet de Gascogne, sans autre bien que son cheval et ses armes, se distingue bientôt entre tous et parvient au sommet de la gloire et du bonheur. C'est là un sujet

---

1. Un lecteur ancien a gratté la première moitié d'un vers (2691), où le cynisme allait trop loin.

2. Le poète interpelle plus d'une fois par le titre de « barons » les auditeurs qu'il se représente comme devant écouter son œuvre.

qui conviendrait au moins aussi bien à un conte breton, et l'on peut se demander si déjà dans notre poème il n'y a pas quelque influence de la matière de Bretagne. L'inexpérience d'Aioul rappelle celle de Perceval[1] et d'autres héros du même genre, et les aventures multiples qu'il rencontre, soit en venant à Orléans, soit en ramenant Mirabel, ont leur pendant dans plus d'un roman de la Table ronde. Je suis toutefois porté à croire que l'hypothèse inverse aurait plus de chance d'être vraie, et que Chrétien et ses successeurs ont pu trouver dans les chansons de geste la première idée de plus d'un des motifs qu'ils ont développés[2]. Remarquons d'ailleurs que les aventures d'Aioul n'ont qu'en passant ce caractère tout individuel et romanesque. Il s'agit pour lui, non seulement de gagner du « prix » et d'arriver à être un preux chevalier, mais de revendiquer les fiefs dont son père a été injustement dépouillé par le roi de France: c'est par là que notre chanson rentre dans l'épopée féodale, et qu'à l'origine elle y tenait sans doute bien plus étroitement encore.

Le poème originaire semble se rattacher par plus d'un lien au centre de la France : l'auteur connaît bien le chemin qui va de Poitiers à Orléans ; à Orléans même il connaît les portes, le marché, la « vieille barrière » (v. 2000). D'autre part, M. Förster a réuni des faits de langage qui semblent établir que le poème n'a pas été écrit dans l'Orléanais ou dans la France propre ; je ne vois pas non plus qu'ils soient décisifs pour la Picardie, et je crois, comme le savant critique paraît l'admettre aussi dans une note additionnelle, qu'ils peuvent se concilier avec une origine champenoise. Le fait que la grande masse de

---

1. Surtout dans l'*Ajolfo* italien ; mais les traits de ce genre qui s'y trouvent ont été ajoutés plus tard, et ont fort bien pû l'être sous l'influence précisément du *Perceval*. Nous retrouvons encore ce trait même d'un enfant élevé dans la solitude et apprenant peu à peu le monde et la chevalerie au début des *Enfants de Doon de Mayence*.

2. L'idée d'une origine bretonne pour *Aioul* a été émise en Allemagne par M. Reimann et combattue par M. Förster (p. XXXVI). La mention des chevaux d'Arthur, qui tuent tout ce qui les approche (v. 937), prouve seulement que le poète connaissait des légendes sur Arthur, ce qui était général dès la première moitié du XII^e^ siècle.

la littérature du moyen âge, surtout de la littérature épique, nous est parvenue dans des manuscrits picards a fait attribuer exclusivement à la région picarde des particularités dont plusieurs en ont bien dépassé les limites. Sans entrer ici dans une discussion qui nous entraînerait trop loin, remarquons, avec M. Förster, qu'il y a des relations pour la forme entre *Aioul* et le poème bourguignon de *Girard de Roussillon*, pour maint trait entre *Aioul* et *Auberi le Bourguignon*. *Aioul* pourtant n'est sûrement pas bourguignon : les Bourguignons n'y sont mentionnés qu'avec haine et mépris [1] ; mais cela n'indique pas, bien au contraire, qu'il n'ait pas été composé dans le voisinage de la Bourgogne [2]. Quant à la date du poème en décasyllabes (seconde version), je suis porté, avec les éditeurs, à la fixer à peu près au milieu du XII[e] siècle ; il faut seulement alors mettre sur le compte du remanieur ou du copiste les formes, trop nombreuses pour cette époque, qui nous montrent l'élision d'une voyelle devant une autre dans l'intérieur d'un mot [3].

Quant à la partie en alexandrins, on peut à coup sûr l'assigner au commencement du XIII[e] siècle. M. Paulin Paris y a relevé, le premier, une allusion probable au mariage de Louis VIII et de Blanche de Castille (1200), et ce n'est pas

---

1. *Borguignon sont felon*, 8957 ; de même 8410, etc. Le couple déplaisant qui insulte Aioul à Orléans n'est pas du pays, mais est venu de Bourgogne *la* [*de*] *devant* (2660). Il faut sans doute entendre la haute Bourgogne, où est Lausanne ; car, d'autre part, Aioul célèbre ses noces à Langres en Bourgogne (8087, etc.).

2. Dans le patrimoine d'Élie, réclamé par Aioul, se trouvent des villes de Bourgogne, d'Anjou, de Picardie, de Champagne (Provins, Reims et Châlons) et même d'Italie, ainsi que le duché de France ; cela ne peut donc rien prouver. — Le remanieur a identifié Aioul avec saint Aioul (*Aigulphus*), abbé de Lérins, honoré à Provins, où son corps avait été transporté ; mais cette identification ne repose absolument que sur l'homonymie des deux personnages.

3. Tels sont les mots *vrai* 457, *abie* 872 (mais voyez la note de M. Förster et la *Vie de saint Gilles*, publiée par Gaston Paris et A. Bos, p. XXIII), *Loon* 1391 (contraction qu'ont écartée les éditeurs français), *benie* 1547, *aourer* 1891, *benoite* 1911 (cf. 1935), *but* 2156 (voy. *Vie de saint Gilles*, ibid.), *cance* 2196, *conus* 3028, *vu* 3389.

sans vraisemblance que les éditeurs français ont cru trouver dans le siège et la prise en commun, par les Vénitiens et les Français, d'une ville infidèle, un souvenir des célèbres événements de 1204. Le manuscrit, qui est loin d'être l'original, est d'ailleurs de la première moitié du XIII^e^ siècle.

La chanson d'*Aioul* n'a pas été en faveur seulement en France. Dès le commencement du XIII^e^ siècle, on la traduisait en néerlandais ; les fragments, au nombre de sept, malheureusement assez courts, qui nous sont parvenus de cette version montrent qu'elle suivait un texte très voisin du nôtre [1]. C'est aussi une rédaction semblable, bien qu'un peu différente, probablement une mise en prose française, qui a servi de base à une double imitation italienne, l'une en prose (par Andrea da Barberino), l'autre en vers. Enfin les deux premières romances espagnoles sur Montesinos sont empruntées à notre roman, peut-être à travers la même rédaction en prose [2], qui malheureusement n'a pas été retrouvée.

Il y aurait sur les détails de ce poème, si l'espace le permettait, bien des observations curieuses à présenter [3] : aucun n'est plus riche en traits intéressants pour les idées, les mœurs, les sentiments du milieu où il a été composé ; mais je m'y suis déjà arrêté plus longuement que je n'en avais l'intention : il est temps de passer à un autre.

II

La chanson d'*Élie de Saint-Gilles* se rattache à celle d'*Aioul*

---

1. Un savant Néerlandais, M. Verdam, a donné dans le volume de M. Förster une fort bonne édition de ces fragments.

2. Voyez Raynaud et Normand, p. LI-LIX ; Förster, p. XX-XXII.

3. Citons seulement un fait assez notable. Aioul, dans une mêlée, frappe sans le savoir le roi Louis, pour qui il combat. Pour excuser son erreur, le poète remarque :

> Cuida as chieres armes qu'il fust des lor ;
> Encor n'i connoist lance ne gonfanon.

Le roi ne portait donc pas d'armoiries sur son écu ; c'étaient les « gonfanons » des lances qui pouvaient servir de signes de reconnaissance

par un lien tout extérieur. Le héros s'appelant Élie, comme le père d'Ajoul, un remanieur s'est avisé d'identifier les deux personnages, et, pour atteindre ce but, il a changé le dénouement de la chanson. Celle-ci racontait qu'Élie de Saint-Gilles épousait et ramenait en France la belle Rosamonde, princesse sarrasine, qui l'avait sauvé de la mort. Le remanieur a suscité au dernier moment un obstacle à ce mariage. On baptise Rosamonde, et tous les barons présents s'empressent autour d'elle pour la « lever des fonts » :

Quant Elies les voit, s'est cele part alés,
Isnelement et tost est corus au lever :
Hé ! Dieus, com grant damage, pere de majesté !
Por çou la perdra il, ne la pout esposer.

En effet, par cet acte inconsidéré, Élie est devenu le parrain de la belle, et a mis ainsi à leur union un empêchement canonique. Quand, un moment après, il demande au roi de la lui donner pour femme, l'archevêque de Reims s'y oppose formellement :

« Vassaus, dist l'archevesques, de folie parlés.
Çou ne poroit sofrir sainte crestientés.
Voiant nos ieus trestoz l'as aidié a lever,
Et es saintismes fonz beneïr et sacrer ! »

Élie se résigne assez facilement : il n'avait cependant pas les motifs qui, sous le même prétexte, engagèrent Chilpéric à répudier Audovèse pour épouser Frédégonde, mais le remanieur en avait pour lui. On marie autrement Rosamonde, et Louis promet à Élie sa sœur Avisse. En effet, quand on est rentré en France,

Li bons rois Loeïs qui tant fait a loer
A fait venir sa seur, Avisse o le vis cler,
Elie la dona a mollier et a per....
D'Elie vint Aious, si com avant orés.

Le rapsode ne s'est même pas donné la peine de raccorder ce dénouement avec le début d'*Aioul*, où on raconte qu'Élie reçut la sœur de Louis en mariage au milieu d'une guerre suscitée au roi par ses vassaux et dans laquelle celui-ci se

trouvait réduit à la dernière extrémité. Nulle part d'ailleurs, dans *Aioul*, il ne s'agit de Saint-Gilles, et la suture est aussi grossière qu'apparente. Elle ne choqua pourtant pas les contemporains. Le chroniqueur Aubri de Trois-Fontaines, qui écrivait vers 1240 en Champagne, et qui, on le sait, a inséré dans son texte, comme de l'histoire, le résumé de nombreuses chansons de geste, nous dit, en parlant de la famille de Guillaume d'Orange : *De una sorore Guillelmi Julianus de Provincia genuit Heliam et sororem ejus Olivam, qui Helias multa contra Sarracenos gessit tempore Machabrei, et de sorore Ludovici genuit Aiol, de quo canitur a multis.* Il connaissait donc déjà la chanson d'*Élie* avec le dénouement qu'elle offre dans le seul manuscrit qui nous l'ait conservé. Ce manuscrit, comme celui qu'avait exécuté ou fait exécuter le remanieur, donne, à cause même de ce dénouement, la chanson d'*Élie* pour introduction à celle d'*Aioul*, et cette contamination a eu des conséquences jusqu'à nos jours : on a formé d'*Élie* et d'*Aioul* un petit cycle, tout factice, qu'on a appelé le cycle de Saint-Gilles, et les mêmes éditeurs, l'un Français et l'autre Allemand, ont imprimé les deux poèmes, M. Raynaud séparément, M. Förster ensemble. En réalité, ces deux poèmes n'ont rien à faire l'un avec l'autre.

La modification, par un remanieur du commencement du XIII^e^ siècle, du dénouement d'*Élie de Saint-Gilles* n'est pas, il s'en faut, la seule altération que ce poème ait subie dans le cours des âges ; l'histoire des différentes formes qu'il a revêtues pose quelques curieux problèmes d'histoire littéraire. Nous en possédons une version norvégienne, faite pour le roi Hakon V (1217-1263) par l'abbé Robert, auquel ce prince, ami de la poésie française, fit, comme on sait, exécuter plusieurs traductions du même genre. Cette version a été publiée par M. Kölbing, et une traduction française, faite sur la traduction allemande de ce savant, est jointe à l'édition de M. Raynaud. Dans le plus ancien manuscrit l'*Elissaga* n'est pas terminée ; le récit s'arrête au moment où Élie et Rosamonde, réfugiés dans une tour où va les assiéger la masse des Sarrazins, délibérent sur ce qu'ils peuvent faire. « Mais, dit le traducteur norvégien, comment Élie sortit de tous ces embarras, et comment il revint en France, avec Rosamonde, cela n'est pas écrit dans ce livre. L'abbé Robert a traduit, et le roi Hakon, fils du roi Hakon, a

fait faire ce livre en norrain pour votre divertissement. » Robert avait donc sous les yeux un manuscrit incomplet, et il n'a pas essayé de suppléer ce qui manquait. Plus tard un autre a eu moins de scrupule, et, dans une version d'ailleurs assez remaniée de l'œuvre de Robert, conservée par plusieurs manuscrits du XV^e^ siècle, nous trouvons un dénouement qui termine à la satisfaction de tous les aventures du héros. M. Kölbing, dans une première étude sur l'*Elissaga*, pensait que ce dénouement, différent de celui que donne en français notre unique manuscrit, représentait le dénouement original, retrouvé sans doute, dans un manuscrit français perdu, par le continuateur de l'abbé Robert. Divers critiques [1], et au premier rang M. Gaston Raynaud, ont montré que cette hypothèse était inadmissible, et que le dénouement ajouté à l'œuvre de Robert était non seulement d'invention récente, mais d'invention scandinave : il suffirait, pour n'en pas douter, d'y voir figurer un fils de Guillaume d'Orange, nommé Gérard, et inconnu de toute l'épopée française. M. Kölbing s'est d'ailleurs rallié lui-même à cette manière de voir. Le dénouement de l'*Elissaga* reste donc un morceau intéressant, puisqu'il nous montre un écrivain norvégien ou islandais assez imbu du style et du caractère de nos chansons de geste pour essayer de « trouver » lui-même à leur imitation, et pour faire hésiter la critique moderne sur l'origine de son œuvre ; toutefois c'est plutôt l'histoire littéraire de la Scandinavie que celle de la France que cette question intéresse.

Mais elle n'est pas la seule que soulève l'*Elissaga*. Par une singulière complication, précisément un peu avant le moment où le livre français que suivait l'abbé Robert lui a manqué, le texte de ce livre, généralement (sauf quelques divergences dont nous parlerons tout à l'heure) d'accord avec le texte de notre manuscrit unique, se met à en différer sensiblement. L'accord cesse au vers 2344 : Élie, revenant de vaincre l'ennemi du roi sarrasin Macabré, père de Rosamonde, apprend que Caïfas, fils de Macabré, a insulté et frappé Rosamonde sa sœur, à cause de son amour pour lui ; il pousse son cheval, et arrive à Sorbrie, tenant encore à la main son épée nue et sanglante :

---

1. Voyez Förster, *Aiol und Elie de Saint-Gilles*, p. XLIV.

Tot droit en mi sa voie a Caïfas trové,
Un grant coup li dona, mout l'a bien asené,....
Enfresci el menton li fist le branc coler (v. 2347-2351).

D'après le texte norrain, il est déjà arrivé au palais : il entre dans la salle avec son épée nue et, y trouvant Caïfas, il le frappe ; mais au lieu de lui fendre la tête, il lui abat seulement le bras. Dans le français, après cet exploit, Macabré excite tous ses hommes à courir sus à Élie ; Élie se défend hors des murs de la ville, et trouve moyen de pénétrer dans le « verger » de Rosamonde, où se dresse une forte tour, dont elle lève le pont dès qu'Élie y est entré. Dans la *saga*, le bon Macabré, loin d'en vouloir à Élie de la correction violente qu'il a administrée à Caïfas, lui garantit toute sécurité. Cependant Élie se résout à s'enfermer avec Rosamonde dans une tour et à chercher un messager qui aille en France prévenir son père et Guillaume d'Orange, qui viendront conquérir le pays. C'est là que s'arrête la version norvégienne. Il faut avouer que ce n'est pas très clair, et on peut conjecturer que le manuscrit suivi par Robert était non seulement incomplet de la fin, mais endommagé dans le dernier feuillet qui s'en était conservé. Mais le manuscrit français que nous avons repose-t-il aussi sur un original mutilé ? On est vraiment tenté de le croire, car le dénouement, — à part la substitution d'Avisse à Rosamonde, qui tient en quelques vers et aurait pu être pratiquée dans le texte original par un léger changement, — n'est certainement pas le dénouement primitif, et M. Raynaud l'a reconnu. Il le conclut de la mention de Marchegai, le cheval d'Élie dans *Aioul*, bizarrement substitué (v. 2566) au cheval Prinsaut « l'Aragon », dont la conquête est si longuement racontée dans la partie antérieure, et de la réapparition de Corsaut de Tabarie, tué dans le combat par lequel s'ouvre le poème. Toutefois, ce peut être là une distraction, et le nom de Marchegai peut avoir été introduit par le dernier remanieur ; mais d'autres raisons nous engagent à regarder la dernière laisse, qui ne compte pas moins de 418 vers, comme l'œuvre d'un continuateur récent. La longueur même de cette laisse, tout à fait inusitée (les autres laisses comptent en moyenne 67 vers), est un indice, surtout si on considère qu'elle est sur la plus facile et la plus banale des asso-

nances, celle en *é* [1] ; elle est d'ailleurs écrite avec une hâte et une négligence qui trahissent le manœuvre, pressé d'en finir [2] : les événements y sont à peine esquissés ; mais ce n'est pas tout : elle ne continue pas bien le poème précédent. Je ne parle pas d'un trait qui n'est actuellement que dans la *saga*, et qui a dû se trouver dans le poème français, celui d'un certain marchand Thomas, envoyé par Julien de Saint-Gilles, père d'Élie, à la recherche de son fils, et qui ne reparaît pas dans notre dénouement, qu'il devait certainement amener ; son rôle est joué par un pèlerin appelé Godefroi, qui est introduit dans le récit de la façon la plus invraisemblable. Mais, aux vers 1641 et suivants, Rosamonde révèle à Élie qu'elle garde cachés quatre cents chevaliers français que son père croit morts, et qui pourront secourir Élie quand il en aura besoin : il est clair que ces prisonniers devaient sortir de leur retraite à la fin du poème et secourir effectivement notre héros ; or il n'est plus question d'eux [3]. D'autres indices encore nous montrent cette dernière laisse comme l'œuvre d'un continuateur : dans la première partie du poème, nous voyons mentionnés quatre héros bien connus de la geste de Narbonne, Guillaume, Ernaud de Gironde, Bernard de Brusban et son fils Bertrand ; dans la dernière laisse, nous trouvons en outre, non seulement Aimeri de Narbonne lui-même, avec ses autres fils, Aïmer le chétif, Beuvon de Comarchis, Garin d'Anseüne, mais encore Rainewart « au tinel », personnage inconnu avant la chanson d'*Aleschans* et qui lui est sûrement emprunté. L'archevêque de Reims, qui n'est pas nommé, mais qui est sans doute Turpin, n'est introduit parmi les combattants qui vont à Sorbrie secourir Élie que pour pouvoir intervenir à la fin dans la scène de l'empêchement canonique. Enfin, comme l'ont remarqué les deux éditeurs, quelques paroles d'Élie, par lesquelles se termine la traduction norvégienne, annoncent un dénouement autre que celui de notre manuscrit. Nous avons donc à reconnaître dans la dernière laisse

1. Voy. ce que dit à ce propos M. Raynaud, pp. XI, XLI.

2. L'hémistiche *la ne pourrons durer* n'est pas répété moins de trois fois en peu de vers ; Élie *qu'a Saint Gilles fu nés* cinq fois, etc.

3. M. Förster explique autrement cette contradiction.

tout entière l'œuvre d'un continuateur, sans doute du remanieur même qui a fait d'Élie de Saint-Gilles le père d'Aioul, et nous n'en tiendrons pas compte dans notre appréciation de la chanson.

En nous en tenant aux 2343 vers qui précèdent, nous reconnaîtrons que nous n'avons pas encore ici l'œuvre sous sa forme primitive. Comparons le manuscrit français à la version norvégienne, nous verrons que celle-ci repose sur un texte assez différent et en général plus ancien. Je ne m'étendrai pas sur cette comparaison, que M. Kölbing a faite le premier, et que M. Raynaud a reprise avec beaucoup de soin. Je n'en signalerai qu'un trait. Le texte français fait d'Élie le neveu de Guillaume d'Orange ; il dit lui-même (v. 1085-86) :

> Guillaumes est mes oncles, li marchis au cort nés,
> Mes grans sire [1] Aymeris de Nerbone sor mer [2].

La *saga* ne sait rien de cette parenté, qui était certainement inconnue au poème original : plus d'un passage qui subsiste dans la chanson française contredit l'assertion que nous venons de reproduire, et prouve que les seigneurs de Saint-Gilles n'ont rien à faire avec Guillaume d'Orange, non plus qu'avec Aioul ; nous prenons ici sur le fait le travail cyclique et même, si l'on peut ainsi dire, épicyclique des jongleurs, travail qui est d'ailleurs resté tout extérieur et n'a pas pénétré l'œuvre entière.

La chanson d'*Élie* est écrite en alexandrins assonants, mais la seconde laisse (v. 32-80) est presque tout entière en décasyllabes, et des décasyllabes isolés se rencontrent assez souvent

---

1. On sait que le mot *grandsire*, au sens de *grand-père*, est resté en anglais.

2. Dans la dernière laisse aussi (v. 2369), Élie appelle Guillaume son oncle. Je ne m'explique pas comment M. Förster a pu dire et répéter avec insistance (p. XLVII-XLVIII) que cette parenté n'était pas mentionnée dans notre poème, et que, par conséquent, l'éditeur français s'était trompé en disant qu'Aubri de Trois-Fontaines, qui fait d'Élie (voyez ci-dessus) le neveu de Guillaume d'Orange, avait puisé dans un texte pareil au nôtre. On ne pourrait alléguer qu'Aubri fait de Guillaume l'oncle *maternel* d'Élie, ce que ne dit pas le poème, car il était impossible d'ajouter Julien aux frères bien connus de Guillaume, et l'explication d'Aubri lui était imposée.

dans le corps du poème [1]. Il est donc probable que l'œuvre primitive était en vers décasyllabiques. Le traducteur norvégien a-t-il eu sous les yeux cette forme première ou déjà le remaniement en alexandrins ? Il est difficile de le dire, parce que ce traducteur, tout en étant fidèle, abrège naturellement beaucoup; c'est cependant ce qui me paraît le plus vraisemblable. On admettra alors qu'un même manuscrit défectueux du poème original a servi, plus ou moins directement, à l'abbé Robert pour sa traduction et à un jongleur français pour son remaniement. Pourquoi celui-ci s'est il donné la peine de changer les décasyllabes de l'original en alexandrins ? Nous ne saurions le dire, car, à l'époque où il travaillait, le décasyllabe était encore fort en honneur ; il y a là sans doute l'influence de quelque mode passagère.

Prenons enfin le poème tel qu'il résulte de la comparaison de ces deux textes, et représentons-nous-le remis en vers décasyllabiques assonants. Il nous raconte une histoire assez banale, et dont notre épopée offre plus d'une autre épreuve. Le jeune Élie, fils du comte de Saint-Gilles Julien, quitte son père pour aller à la cour du roi Louis. Il rencontre les Sarrasins, qui venaient d'infliger une défaite aux troupes royales [2], les combat héroïquement, mais est fait prisonnier et amené dans la ville lointaine et fabuleuse de Sorbrie. Il s'échappe, mais, ramené par le hasard sous les murs de la ville, il est attaqué, grièvement blessé, et n'est sauvé que grâce à la nuit, qui le dérobe à ses ennemis. Au matin, la fille du roi de Sorbrie. Rosamonde, qui a entendu parler des exploits du jeune homme et s'en est éprise, le trouve dans son verger, le recueille et le guérit, puis elle le présente

---

1. Quelques-uns de ces vers isolés semblent même présenter la coupe 6/4, comme dans *Aioul* ; mais je pense avec M. Raynaud (p. XII) que ce sont simplement des alexandrins auxquels il manque, par la faute du copiste, deux syllabes dans le second hémistiche.

2. La géographie est extraordinairement confuse : nous passons sans transition de Saint-Gilles aux marches d'Anjou et de Bretagne. Mais cela ne prouve pas que, comme le conjecture M. Raynaud, notre Saint-Gilles doive être cherché en Anjou, et que les Sarrasins du poème aient primitivement été des Normands. S'il y a dans ce roman quelque souvenir historique, c'est bien plutôt celui des pirateries et des conquêtes arabes sur les côtes françaises de la Méditerranée.

comme champion contre le roi Lubien, qui veut obtenir sa main de force. Vainqueur de Lubien, Élie tue Caïfas, le frère de Rosamonde, qui l'avait insultée, et est assiégé avec elle dans une tour, où il se défend longtemps seul. Enfin, un message envoyé en France lui ramène un puissant secours ; les païens sont défaits, et Rosamonde, baptisée, devient la femme d'Élie. Certains traits de cette histoire rappellent plus particulièrement celle de Huon de Bordeaux, d'autres celle de Gui de Bourgogne dans *Fierabras* ; mais le fait général de l'amour d'une princesse étrangère pour un héros national, auquel elle facilite ses entreprises, pour lequel elle sacrifie sa famille, sa patrie et sa religion, et dont elle devient la femme, se retrouve dans toute l'épopée indo-européenne : les aventures de Médée avec Jason, d'Ariane avec Thésée, nous en offrent les plus anciens exemples, et les poèmes germaniques le connaissent aussi bien que nos chansons de geste. L'auteur d'*Élie* n'a pas eu à faire grands frais d'imagination pour donner une nouvelle variante à ce thème. Plusieurs des circonstances mêmes qu'il a ajoutées ont été empruntées ailleurs. La colère du vieux Julien, au début du poème, contre l'apparente inertie de son fils, est un motif qui revient dans plusieurs poèmes du cycle narbonnais. Le personnage épisodique de Galopin, le rusé petit voleur qui met son art et ses sortilèges au service du héros, rappelle en partie le fameux larron Basin, en partie le nain Auberon. Le vol nocturne accompli par lui du cheval merveilleux de Lubien est imité d'incidents analogues dans *Gormond* et dans *Renaud de Montauban* ; c'est aussi d'ailleurs un lieu commun épique : qu'on se rappelle (sans comparaison) l'enlèvement des chevaux de Rhésos dans l'Iliade.

Mais pourquoi notre poète a-t-il fait le héros de son récit d'un personnage, inconnu d'ailleurs, qu'il appelle Élie de Saint-Gilles ? Pour profiter, à mon avis, de la gloire attachée au nom de Julien de Saint-Gilles, qu'il lui donne pour père. L'histoire ne nous a pas conservé le souvenir d'un comte de Saint-Gilles (ou de Toulouse, c'est tout un) qui se soit appelé Julien, mais il est certain que l'épopée en célébrait un dont les exploits étaient intimement mêlés à ceux de la geste de Narbonne, c'est-à-dire s'accomplissaient contre les Sarrasins du midi de la France et du nord de l'Espagne. Dans *Raoul de Cambrai*, un

remanieur, dont j'aurai à m'occuper dans un prochain article, a feint que Julien de Saint-Gilles, auquel il fabrique une histoire romanesque, était le fils d'un des personnages de son poème : c'est simplement une preuve de la célébrité de ce nom [1]. Au début de notre chanson, Julien rappelle lui-même ses exploits d'une manière d'autant plus intéressante que les allusions qu'il fait sont pour nous obscures, se rapportant à des poèmes que nous n'avons pas. Il nous raconte ainsi qu'il a toute sa vie combattu les Sarrasins, et qu'en un jour, sous Beaulande [2], il en a tué seul plus de quinze ; il dit à son fils (notez que ces vers se trouvent dans la laisse décasyllabique) :

S'avras l'espee que je portai de Trapes [3],
Quant Aïmers i fist le vasselage
Qu'il en ocist Anseïs de Cartage [4].

L'histoire de son mariage devait être connue des auditeurs du nouveau poème, à en juger par la brève allusion qu'il y fait :

De ma mollier que je mout pris en haste [5]
Ai je un fil...

On a dit, non sans raison, que d'ordinaire, dans l'épopée

---

1. Il ne s'ensuit pas, comme le disent les éditeurs de *Raoul*, que ce remanieur ait connu *Élie de Saint-Gilles*. — Ce remanieur a eu l'idée bizarre de donner au nom de *Julien* celui de *Gilles* pour étymologie.

2. Ce nom de Beaulande, qui n'est plus guère connu que comme le surnom d'Ernaud de Beaulande, prétendu père d'Aimeri de Narbonne, est intimement lié à la partie la plus ancienne et la moins connue de l'épopée narbonnaise.

3. Quel est ce pays ? M. Raynaud propose, avec peu de vraisemblance, Trébizonde. Dans la *Chanson de Roland*, v. 3042, M. C. Hofmann, s'appuyant sur le manuscrit de Venise, lit *li dus de Traspe* au lieu de *li dus de Trace*.

4. Ce nom doit être altéré ; *Anseïs* est un nom chrétien et non sarrasin, et *Anseïs de Cartage* est le héros, chrétien et français, d'un poème connu [cf., ci-dessous, p. 169 sqq., *Anseïs de Carthage et la Seconda Spagna*].

5. Ces quelques mots suffisent à indiquer que c'était sans doute une princesse sarrasine, conquise par Julien, et non la sœur de Guillaume d'Orange, comme le veut notre poème dans son état actuel.

française, c'est le fils qui engendre le père, en ce sens qu'on a profité de la célébrité du fils pour faire une histoire à son père, parfois même à son aïeul ; mais l'inverse est souvent vrai aussi, et nous en avons ici bien probablement un exemple. Par ses racines, le poème tout romanesque d'Élie plonge dans un milieu foncièrement historique, et je ne doute pas que la gloire épique de Julien de Saint-Gilles n'ait quelque fondement réel dans l'histoire de cette grande lutte entre Francs et Arabes, dont la geste de Narbonne, à travers mille altérations, nous a conservé le souvenir.

Mais le poème d'*Élie,* en lui-même, est un pur roman d'aventure. Comme tel, il ne manque pas d'agrément, même dans la forme où il nous est parvenu. Le début a un caractère vraiment épique. Le vieux Julien a déclaré à son fils qu'il le déshéritera comme indigne s'il ne montre pas sa force et son adresse au jeu guerrier de la quintaine. Le jeune homme s'y comporte si bien que, non seulement il frappe en plein milieu le poteau qui sert de but aux coups de lance, mais qu'il le renverse avec les écus et les hauberts dont il est chargé. Julien, plein de joie, veut embrasser son fils et lui donner toute sa terre ; mais Élie, encore tout bouillant de l'offense qu'il a reçue, déclare qu'il s'en va pour ne pas revenir. Le vieillard le maudit tout haut et le bénit secrètement :

« Or va, que ja ne truisses ne terre ne païs
Ou tu [1] puisses conquerre vaillant un paresis !
Ja ne truisses tu home qui ja te soit amis !
Certes ne feras tu, car li cuers le me dit. »
Li danseaus en avale les degrés marberins,
Et li vieus le regarde, si li jete un souspir :
En son cuer le commande a Dieu qui ne menti.

Il y a dans ce mélange de tendresse et de brutalité quelque chose d'héroïque, qui rappelle les premières romances espagnoles du Cid et le début de cette épopée moderne où Gogol nous a peint les rudes mœurs des vieux Cosaques.

La scène où Élie, échappé des mains des Sarrasins, rencontre

1. Correction de M. Förster.

dans le bois quatre voleurs qui s'apprêtent à dîner, s'invite sans façon, et, n'ayant pas mangé depuis trois jours, les étonne par son appétit, puis veut les payer honnêtement et, quand il s'aperçoit à qui il a affaire, les châtie comme ils le méritent, est d'une bonne et comique naïveté. L'un de ces voleurs ne fait que malgré lui ce vilain métier : c'est le petit Galopin, fils du duc Tierri d'Ardenne [1], que la malédiction d'une fée a condamné à ne pas grandir ; il devient l'ami fidèle d'Élie et lui rend de grands services. La façon dont il s'y prend pour dérober le cheval de Lubien, la peur que l'animal lui inspire et qu'il surmonte, son triomphe quand il l'amène à son patron, sont des scènes amusantes et vives. La description de la beauté de Rosamonde et de son merveilleux appartement ressemble à plusieurs autres, mais elle se lit avec plaisir. Ce qui est plus original et porte un cachet de simplicité assez ancienne, c'est la méfiance avec laquelle Élie accueille ses avances et la proposition qu'elle lui fait, moyennant un sauf-conduit, de combattre pour elle Lubien :

« Dame, çou dist Elies, ne sui pas a aprendre.
Salemons si prist feme, dont sovent me ramenbre :
Quatre jors se fist morte en son palais meesme,
Que onques ne crola ne puing ne pié ne menbre,
Puis en fist uns vasaus toute sa consienche.
Par la foi que vos doi, fole cose est de feme !
Certes, com plus le garde, donques le pert on senpre. »

On n'est pas assurément moins galant. L'histoire que rappelle ici le jeune homme ne s'est pas conservée en français, au moins sous sa première forme ; mais on en a des versions slaves et allemandes, et elle formait sans doute le sujet d'un de ces contes byzantins, d'origine orientale, qui ont eu tant de succès dans la littérature du moyen âge. La femme de Salomon réussit à tromper le plus sage des hommes. Elle feignit d'être morte, et résista à toutes les épreuves ; elle ne bougea même pas quand

1. Encore un personnage épique qui a dû être célèbre, et sur lequel nous n'avons que des allusions.

on lui coula de l'or fondu dans la main : on se décida enfin à la porter dans le tombeau, où son amant vint la reprendre [1].

Ce n'est pas la seule légende étrangère à l'épopée carolingienne que cite notre chanson. En voyant les exploits prodigieux de Bernard de Brusban, un païen s'écrie (v. 653) :

« Cis vieus est mervellos !
C'est Artus de Bertaigne ou Gavains ses nevos,
Ou Pilates d'enfer ou Mordrant l'aïros,
Qui manjuent les homes cinc ou quatre en un jor ! »

La *saga* donne ici, en ne restreignant pas l'éloge à Bernard : « Voilà un singulier peuple ! Ici est aujourd'hui venu le roi Arthur de Bretagne, et avec lui Gafer le fort et Margant l'irascible, et Golafre le furieux, qui mange cinq ou six hommes à un repas. » Le traducteur a pu méconnaître Gauvain et omettre Pilate ; mais il n'a pas ajouté Golafre, oublié dans le remaniement français, et dont le nom rappelle celui de plus d'un géant de nos poèmes. Quant à Mordrant, les éditeurs sont portés à reconnaître en lui Mordret, neveu d'Arthur ; mais ce personnage est ici présenté comme une sorte d'ogre, et la forme de son nom dans la *saga* fait croire que l'original portait *Morgant*, et qu'il s'agit peut-être là du prototype du fameux héros de Pulci. En tout cas, il est incontestable que la chanson, déjà dans sa première forme, faisait allusion aux prouesses d'Arthur de Bretagne, et cela n'a rien de surprenant, car cette première forme elle-même n'est sans doute pas antérieure au milieu du XII[e] siècle.

On voit que les productions les moins antiques et les moins traditionnelles de notre épopée offrent encore à la critique intérêt et profit. En étudiant celle d'*Élie*, nous avons pu nous faire une idée des transformations constantes par lesquelles nos chansons ont passé sous les mains des remanieurs successifs ; nous avons vu comment, à la fin de la période vraiment épique, on composait de vrais romans en combinant des éléments empruntés aux anciennes gestes, et nous avons constaté

1. Voyez sur ce récit *Romania*, IX, 436-438 ; XIII, 442 [et ci-dessous, p. 313 sqq.].

que, même dans ces œuvres personnelles de jongleurs sans grande originalité, on rencontre des parties attrayantes ou curieuses. Il est inutile de dire que l'histoire de la langue, celle des mœurs et des idées, trouvent toujours à recueillir plus d'un renseignement dans ces compositions d'un caractère presque populaire, et qu'on doit désirer de les voir toutes mises à la disposition des savants, comme on peut espérer qu'elles le seront bientôt, grâce à la Société des anciens textes et à ceux qui suivent son exemple.

III

La chanson de *Daurel et Beton*, publiée par M. Paul Meyer, offre cet intérêt particulier qu'elle est écrite en langue d'oc. On sait combien nous avons peu de compositions provençales (pour employer un terme dont l'impropriété est excusée par l'usage établi et la commodité) qui appartiennent, pour le fond et pour la forme, à l'épopée nationale. Tous les critiques sont aujourd'hui d'accord pour reconnaître que la production épique, à l'époque ancienne, a dû être, au midi de la France, sinon aussi riche qu'au nord, du moins également spontanée et probablement assez abondante [1]. Les conditions de la naissance de l'épopée étaient les mêmes. Dans les deux pays l'établissement des Germains avait donné naissance à une classe dominante, essentiellement guerrière, et qui, même quand elle eut abandonné sa langue originaire pour adopter l'idiome roman, dut conserver le goût héréditaire pour les chants épiques célébrant les exploits des anciens héros ou les combats auxquels elle prenait part [2]. Dans les deux régions, à une époque où

1. M. Meyer (*Daurel*, p. II) dit qu'il n'y a « aucune raison de nier que le midi de la France ait possédé, comme le nord, bien qu'en nombre infiniment moindre, des chansons de geste ». On ne voit pas bien pourquoi ce nombre aurait été « infiniment moindre ».

2. Que l'origine de notre épopée nationale doive être cherchée dans les traditions et habitudes des Francs, Bourgondions, Goths, etc., c'est ce qu'a mis hors de doute le beau livre de M. Pio Rajna sur les *Origines de l'épopée française*.

leurs dialectes respectifs n'offraient pas encore de grandes différences, il s'était formé un vers rythmique qui, avec un nombre variable de syllabes, avait pour trait caractéristique d'être uni à un autre vers ou à plusieurs autres vers par l'homophonie de la dernière voyelle tonique. Dans les deux régions enfin, on avait employé de préférence pour le récit épique, chanté avec accompagnement musical, les vers de dix syllabes, réunis par l'assonance ou la rime en groupes qui d'abord sans doute avaient été égaux (strophes de trois, quatre, cinq vers), mais qui de bonne heure s'affranchirent de cette règle [1]. De ce dernier fait, qui suppose les autres, nous avons pour le Midi une preuve à peu près certaine dans le précieux fragment provençal sur Boèce, composé avant la fin du X^e^ siècle : ce poème, malgré son sujet moral, est écrit dans la forme des chansons de geste, en courtes *laisses* décasyllabiques monorimes ; il emprunte au style épique plusieurs de ses formules, et leur identité avec celles des poèmes français montre combien la production épique différait peu au Nord et au Sud ; l'expression *rei emperador*, qu'il applique à Théodoric, ne peut provenir, comme Diez l'a remarqué il y a longtemps, que de l'épopée carolingienne, et montre par conséquent que cette épopée florissait dans le pays du poète. Une autre preuve analogue, bien que moins ancienne, nous est fournie par le poème sur *Alexandre le Grand*, composé dans un dialecte nettement méridional, au commencement du XII^e^ siècle, et dont nous n'avons malheureusement que les cent cinq premiers vers : ce poème est en courtes *laisses* monorimes de vers non plus décasyllabiques, mais octosyllabiques (comme la chanson du *Roi Louis* en français) [2] ; on y retrouve

---

1. Sur ce point les savants ne sont pas d'accord. L'hypothèse indiquée ci-dessus n'est pas regardée comme établie, ni même comme vraisemblable, par MM. Paul Meyer (*Alexandre le Grand*, t. II, p. 110) et Pio Rajna ; M. Kristoffer Nyrop (*Storia dell' Epopea francese*, p. 378), sans se prononcer expressément sur ce point, semble admettre que les *laisses* régulières ont précédé les autres. Voyez, sur cette question, *Romania*, t. XIII, p. 619-620 [c.-r. par G. P. de P. Rajna, *Le Origini dell' epopea francese*]

2. Il faut signaler encore la *Vie de Sainte Foi*, du XII^e^ siècle, dont Fauchet nous a seul conservé quelques vers, et qui, écrite sans doute dans l'Agenais,

plusieurs formules dont la provenance épique n'est pas douteuse. Dans l'*Alexandre* comme dans le *Boèce* l'assonance, forme assurément plus ancienne, est à peu près complètement remplacée par la rime ; on peut attribuer cette circonstance au fait que ces deux poèmes sont l'œuvre de clercs, qui ont imité les rimes de la poésie latine en honneur de leur temps ; mais si l'on considère que l'ensemble de la poésie provençale ne nous présente à peu près aucun exemple d'assonance, bien qu'elle se soit produite entre l'Espagne et la France du Nord, nous serons portés à conclure que de très bonne heure, au Midi, on trouva l'assonance insuffisante et on ajouta à l'homophonie de la dernière voyelle tonique du vers celle des consonnes qui la suivaient. Ainsi nous pouvons admettre avec vraisemblance que, aux X^e^ et XI^e^ siècles, il existait, dans les régions méridionales de la France, une poésie épique ayant la même forme que celle des régions septentrionales (sauf la rime substituée à l'assonance) et en partie au moins les mêmes sujets. Cette poésie épique a presque complètement péri, sous l'influence de causes que je n'ai pas ici à rechercher. Une tout autre question est de savoir si, dans l'épopée française, qui, du XI^e^ au XIV^e^ siècle, nous a laissé au contraire de nombreux monuments, il ne s'est pas conservé des restes de l'épopée provençale. Sur ce point les critiques ne sont pas d'accord, et plusieurs, parmi lesquels M. Paul Meyer occupe le premier rang, contestent absolument la survivance de poèmes méridionaux dans des poèmes français. Ce n'est pas le lieu de reprendre une discussion qui demanderait de longs éclaircissements, et dont tous les éléments ne sont pas encore réunis. Je me bornerai à faire remarquer que rien ne serait plus conforme à ce que nous savons du développement de l'épopée française que de lui attribuer l'annexion d'éléments appartenant originairement aux provinces méridionales. Dans la phase à laquelle remontent la plupart des monuments qui nous en sont parvenus, cette épopée est essentiellement cyclique : elle s'est formée, grâce au travail continu de plusieurs générations de rapsodes, en rappro-

---

présente la même forme que l'*Alexandre* et le *Roi Louis* [*Vie* retrouvée et publiée par M. J. Leite de Vasconcellos, *Romania*, XXXI, 177 sq.].

chant et englobant de petites épopées locales, provinciales, régionales [1]. Or la reprise du midi de la France et surtout la conquête de la Catalogne sur les musulmans ont dû, étant données les conditions indiquées plus haut, provoquer des chansons épiques en langue d'oc, et, d'autre part, un groupe considérable de chansons de geste françaises est consacré à ces exploits, accomplis sous Charles Martel, Charlemagne et Louis Ier. Il est tout simple que des héros et des récits propres aux chants provençaux aient été utilisés par les jongleurs français dans le grand travail cyclique qui s'est accompli au XIe et au XIIe siècle, et la différence de langue ne pouvait certainement être un obstacle. Peut-on prouver, ou au moins rendre très vraisemblable, la réalité d'une hypothèse aussi naturelle ? C'est le point sur lequel devra porter une discussion critique ; mais pour ma part je dois dire que je n'en doute pas plus aujourd'hui que lorsque, il y a plus de vingt ans, j'ai émis cette hypothèse, en l'appuyant par des arguments [2] dont je retrancherais aujourd'hui plus d'un, mais auxquels j'en ajouterais facilement d'autres [3].

Quoi qu'il en soit, le poème de *Daurel et Beton* ne pourra occuper dans cette discussion qu'une place subalterne. Il n'est

---

1. M. Léon Gautier, pour contester la vraisemblance de l'annexion à l'épopée française d'une matière empruntée à l'épopée provençale, allègue l'existence, dans cette épopée française, de cycles provinciaux ; mais c'est précisément le meilleur argument en faveur de l'opinion qu'il combat. Qui peut nier que chaque petit cycle provincial soit né et se soit développé d'abord dans la province à laquelle il appartient ?

2. Que des compositions écrites dans un dialecte méridional aient passé en français, c'est ce que prouve l'histoire du développement français de la légende d'Alexandre, étudiée par M. Meyer dans le beau livre qu'il vient de publier. A la base de tout ce développement est le poème d'Albéric, restitué par le savant critique à la partie méridionale du Dauphiné, c'est-à-dire au domaine de la langue d'oc. — La question est plus compliquée pour *Girard de Roussillon*, mais aboutit à des conclusions analogues.

3. On peut voir un résumé de la discussion dans le livre, cité plus haut, de M. Nyrop (p. 148-157). Notons ici une erreur du traducteur italien. A propos de *Daurel et Beton*, l'auteur dit que ce poème ne peut soutenir l'hypothèse provençale, et non pas que cette hypothèse ne peut se soutenir.

pas vrai, ainsi qu'on a pu le croire d'abord, qu'il soit, comme le *Ferabras*, le simple calque provençalisé d'un poème français : M. Meyer a parfaitement démontré qu'il a été composé originairement en langue d'oc ; mais il a également raison de voir dans la chanson provençale une imitation des chansons françaises. A l'époque où *Daurel* a été écrit, l'épopée provençale avait déjà presque péri ; dans le Midi, où le goût des récits épiques était cependant toujours très vif, au moins dans les milieux aristocratiques, on le satisfaisait presque exclusivement avec les œuvres françaises, soit qu'on les lût ou les entendît dans leur forme native, soit qu'on les provençalisât plus ou moins grossièrement. L'auteur de *Daurel*, sans doute un jongleur errant, était tout imbu des récits et des formules des chansons de geste françaises ; il a essayé de *trouver* dans sa langue en les imitant, et non sans se faciliter la fabrication de ses laisses monorimes en y admettant des formes françaises ou qu'il croyait telles. Est-ce à dire que rien ne distingue son œuvre d'une chanson purement française et que, soit dans l'allure générale et la composition, soit dans le style et les détails, on ne puisse relever des traits qui indiquent un milieu particulier et peut-être des traditions, des habitudes propres ? C'est une question que l'on peut poser, mais à laquelle il est à peu près impossible de répondre, les points de comparaison faisant défaut du côté provençal autant qu'ils sont abondants du côté français. On peut cependant faire quelques remarques à ce sujet ; mais d'abord donnons une idée du poème qui les suggère.

Ce poème a été composé au XII^e^ siècle, car le troubadour catalan Guiraut de Cabrera, dans une pièce qui paraît avoir été écrite aux environs de l'an 1200 [1], énumérant tout ce qu'un jongleur doit savoir et ce que, selon lui, son jongleur Cabra ne sait pas, lui dit :

Ja de Mauran
Om not deman
Ni de Daurel ni de Beton.

---

1. La date de cette pièce avait été assignée à 1170 par le regretté Milá y Fontanals ; M. P. Meyer est porté à la faire descendre beaucoup plus bas. Il serait d'une haute importance pour l'histoire littéraire de dater avec précision cette riche énumération de poèmes narratifs connus en Catalogne. Je suis porté à l'attribuer en tout cas à la fin du XII^e^ siècle [cf. ci-dessous, p. 221, n. 3].

Guiraut a-t-il connu l'ouvrage tel que nous l'avons, ou ne possédons-nous qu'un remaniement dans le manuscrit unique, datant du milieu du XIV^e^ siècle et très mauvais, qui nous l'a conservé ? On se le demande d'autant plus naturellement que ce texte présente une circonstance particulière. Le début (135 vers) est en alexandrins, le reste, ou du moins ce qui reste, car le poème est incomplet, en décasyllabes ; mais parmi ces décasyllabes on rencontre souvent des alexandrins, que l'éditeur a le plus souvent, et sans beaucoup de peine, ramenés à dix syllabes en retranchant deux syllabes du premier hémistiche. « Trois hypothèses, dit M. Meyer, sont possibles : 1° le poème a été commencé en alexandrins et continué en vers décasyllabiques ; 2° le poème a été tout entier écrit en alexandrins ; 3° le poème a été tout entier écrit en vers de dix syllabes. » M. Meyer rejette ensuite avec raison la première hypothèse, et adopte la troisième. « La seconde, dit-il, ne figure ici que pour la symétrie. Il est tout à fait invraisemblable qu'on ait mis en vers de dix syllabes un poème en alexandrins; l'inverse est, au contraire, fréquent. » Mais un caprice individuel, la plus grande commodité d'un jongleur ou même d'un copiste, aura bien pu amener exceptionnellement une modification qui, étant donnée la forme lâche et banale des vers de ces poèmes de basse époque, n'offrait aucune difficulté. M. Meyer tire un argument de la facilité avec laquelle la plupart des alexandrins du début se laissent ramener à la forme décasyllabique ; cette facilité existait aussi bien pour un remanieur ancien que pour un moderne critique. D'ailleurs je ne trouve pas que les neuf vers ainsi réduits par M. Meyer aient gagné à cette opération, et il serait assez malaisé d'y soumettre le dixième et beaucoup des suivants. Parmi ceux qui sont épars dans la suite, j'en vois plusieurs qu'il me paraît fort difficile de diminuer de deux syllabes, et ce sont surtout ceux-là qui me porteraient à admettre plutôt l'hypothèse d'une première rédaction en alexandrins. Comment en effet s'expliquer la présence de ces alexandrins au milieu des décasyllabes, si on suppose, avec l'éditeur, « qu'un copiste aura entrepris de mettre le poème en alexandrins, et n'aura pas tardé à se lasser de cette besogne » ? Les vers de douze syllabes, à l'époque de la composition du poème, étaient certainement aussi usités que ceux

de dix. Quoi qu'il en soit, cette revision, si elle a eu lieu, n'a atteint l'ouvrage que tout à fait à la surface, et je pense avec M. Meyer qu'il n'y a rien dans le poème « qui offre d'une manière décisive le caractère d'un remaniement ».

Le sujet de *Daurel et Beton* est banal dans son ensemble et original en un trait caractéristique. Le duc Bovon d'Antone est tué en trahison par son « compagnon » Gui d'Aspremont, amoureux de sa femme Ermenjard, sœur de Charlemagne. Malgré les soupçons trop justifiés d'Ermenjard, Charlemagne, acheté par les présents de Gui, lui donne le fief et la veuve de Bovon. Gui ne sera tranquille que s'il fait périr Beton, le fils qui vient de naître à Bovon ; il essaie de s'en emparer. La duchesse fait transporter l'enfant dans un asile où il est découvert ; mais un fidèle vassal du duc, Daurel, le dérobe à Gui et, contraint de le livrer, donne en sa place son propre fils, dont le traître, à la vue du père, écrase la tête sur un pilier. Transporté par son ami dévoué dans un pays lointain, Beton y est élevé à la cour du roi ; arrivé à l'adolescence, il efface tous ceux de son âge en beauté, en prouesse et en qualités de tout genre. Il apprend de celui qui l'a sauvé sa véritable origine, revient en France, punit le meurtrier de son père, console sa mère, qui n'a jamais accepté le sort qu'on lui a imposé, récompense Daurel, autant que cela peut se faire, de son sublime dévouement, et demande à Charlemagne réparation de ses torts. Notre manuscrit s'arrête là : que l'empereur se réconciliât avec son neveu sans guerre ou après une guerre, le récit finissait à coup sûr en nous montrant Beton jouissant, avec sa femme, fille du roi chez lequel il a été élevé, des terres et des honneurs du père qu'il a vengé.

Les éléments de ce récit se retrouvent à peu près tous ailleurs. Le jeune homme inconnu qui, chassé par un malheur quelconque de son pays, grandit à la cour d'un roi étranger, s'y distingue par ses exploits, se fait aimer de la fille du roi [1], et revient, d'ordinaire avec l'aide de ce roi, tirer vengeance de ses ennemis, est un thème fréquent dans notre épopée : nous

1. Ce côté du récit est à peine indiqué dans *Beton*, rédaction presque toujours hâtive et écourtée des thèmes antérieurs.

le trouvons dans *Mainet*, dans *Jourdain de Blaie*, dans *Orson de Beauvais*, dans *Bovon de Hanstone*, dans le poème tout saxon de *Horn*; il rappelle les aventures prêtées à Childéric par les légendes franques et remonte bien probablement au vieux fond de l'épopée germanique. Dans *Bovon de Hanstone*, dans *Jourdain de Blaie*, comme dans *Beton*, ce jeune héros est le fils d'un père assassiné par un traître ; dans *Bovon de Hanstone* comme dans *Beton*, ce traître a en outre épousé la mère du héros. Mais dans *Bovon* c'est avec la complicité de la mère que le père a été tué, et le fils joue le rôle d'Oreste en face d'Égisthe et de Clytemnestre, tandis que dans *Beton* la mère est innocente et n'a épousé le traître que malgré elle. Il en est de même dans le poème encore inédit d'*Orson de Beauvais* [1], si ce n'est que le traître, au lieu de tuer Orson, l'a vendu aux Sarrasins ; mais il y a ce rapport en plus qu'il est, comme dans *Beton*, le compagnon de celui qu'il trahit. L'empereur se montre aussi vénal, et dans les mêmes circonstances, dans bien des poèmes, et tout particulièrement dans *Jourdain de Blaie* et *Orson de Beauvais*. Le trait sublime et presque surhumain de la substitution, par un vassal dévoué, de son propre fils au fils de son seigneur pour être mis à mort par son ennemi se retrouve dans *Jourdain de Blaie*; M. P. Meyer signale une allusion qui porterait à croire qu'il en a existé une autre version dans notre épopée. Un tel dévouement n'a pu être imaginé que dans un milieu où les liens de fidélité personnelle primaient tout, même les liens du sang, et je ne doute pas que cette histoire, qui excite chez nous plus d'horreur que d'admiration, ne soit d'inspiration germanique. Il est à remarquer que des conditions pareilles produisent les mêmes sentiments : on sait qu'une légende analogue se retrouve dans les annales du Céleste Empire, et que Voltaire a tiré sa tragédie de *l'Orphelin de la Chine* d'une pièce chinoise sur ce sujet [2].

1. Ce poème, dont l'unique manuscrit se trouve à Cheltenham, sera prochainement publié pour la Société des anciens textes [*Orson de Beauvais, chanson de geste du XII^e siècle*, publiée d'après le manuscrit unique de Cheltenham, par Gaston Paris (*Société des anciens textes français*), 1899.]

2. Le rapport de notre chanson avec celle de *Bovon de Hanstone* est assez

Mais il y a dans notre chanson, avons-nous dit, un trait tout particulier : c'est le choix fait d'un jongleur pour accomplir cet acte d'incomparable dévouement. « *Daurel et Beton*, dit excellemment M. P. Meyer, est proprement la glorification du jongleur. Dès la première fois que Daurel se présente à Beuve, il reçoit en don un palefroi, et peu après c'est un château situé sur la mer et pourvu d'un port qui lui est donné. Mais Beuve sera amplement récompensé de sa libéralité ; s'il est le modèle des seigneurs, Daurel se montre le plus accompli des vassaux ; son dévouement est sans bornes, puisqu'il sacrifie son propre fils pour sauver le fils de son maître, et les ressources de son esprit sont illimitées. Il se consacre tout entier à son jeune seigneur, il dirige son éducation, et lorsque le moment est arrivé de tirer vengeance du traître et de lui reprendre l'héritage qu'il a usurpé, c'est encore Daurel qui prépare tout et qui, par l'habileté de ses combinaisons, assure le succès final. Et cependant l'auteur n'est pas un novateur, un révolutionnaire, comme nous dirions maintenant : il ne s'écarte pas des idées de son temps ; il reste persuadé que la noblesse des sentiments est indissolublement liée à la noblesse de la naissance [1].... Chacun

---

singulier. L'auteur connaissait cette dernière, car il lui emprunte le nom du père de Beton, et il l'imite dans la conduite générale du récit ; mais d'autre part il la contredit gravement, non seulement en plaçant « Antona » dans le midi de la France et non sur la Meuse (voyez P. Meyer, p. XXIX) ou en Angleterre, mais en faisant épouser à Bovon la sœur de Charlemagne au lieu de Josiane, la fille du roi Ermin, et en faisant mourir Bovon tout autrement, en sorte que son Bovo d'Antona n'a en réalité que le nom de commun avec le héros des poèmes français. Il est probable que l'auteur de *Daurel* avait entendu raconter assez en gros l'histoire de Bovon, qu'il a suivie en la complétant à l'aide d'autres réminiscences, et peut-être a-t-il cru lui-même que les aventures qu'il redisait étaient arrivées non à Bovon, mais à son fils. Le nom assez étrange d'*Erimena*, la fille de l'*amirat* de Babylone, qu'épouse Beton, semble provenir de celui du roi Ermin, père de Josiane. Mais on ne peut dire, avec M. Nyrop, que *Daurel et Beton* soit une « continuation » de *Bovon*, puisque l'auteur ignore les faits les plus essentiels de l'histoire de ce dernier.

1. Ou plutôt une certaine catégorie de sentiments et de manières qui constituent proprement la *courtoisie*, car on ne peut contester à Daurel, si courageux et si dévoué, la noblesse des sentiments.

des actes du jeune Beton, quand il est à la cour du roi de Babylone, trahit son origine, et, à mainte reprise, l'émir sarrasin s'écrie, émerveillé : « Il n'est pas possible que cet enfant soit fils « d'un jongleur ! » jusqu'au jour où l'événement vient justifier ses soupçons. C'est ainsi que l'auteur a su exalter le personnage du jongleur tout en le maintenant dans son rôle. Quel exemple plus encourageant pouvait-il proposer à la libéralité des seigneurs devant lesquels il récitait *Daurel et Beton* ? »

L'homme qui recommandait si habilement à la bienveillance des grands le caractère d'un jongleur était sûrement, M. Meyer le dit aussi, jongleur lui-même. Il est donc intéressant de recueillir dans son poème les traits par lesquels il peint son héros, et qui sont évidemment conformes à la réalité. On a souvent voulu distinguer entre les trouveurs et les jongleurs, ceux-ci étant bien inférieurs à ceux-là ; parmi les jongleurs eux-mêmes, on a mis à part ceux qui chantaient des chansons de geste ou autres, ceux qui jouaient des instruments, ceux qui faisaient simplement des tours de force ou de souplesse. Ces distinctions sont quelquefois fondées, et dans le Midi notamment il est sûr que des seigneurs, qui étaient poètes, avaient à leurs gages des jongleurs qui exécutaient leurs œuvres. Mais nous voyons Daurel, et derrière lui, naturellement, l'auteur du poème, réunir tous ces divers talents en lui seul. Dès le début il se présente au duc Bovon en jouant du violon (v. 79), et souvent par la suite il manie cet instrument (85, 169, 1074, 1180, 1209), ainsi que la harpe (84, 1074, 1208) ; il chante des *lais d'amour* (1180), des chansons de geste (1943) ; mais il sait lui-même *trouver* (85), et il le prouve en composant sur la trahison de Gui, le meurtrier de son seigneur, une chanson épique qu'il vient chanter lui-même à la table du traître, provoquant ainsi le tumulte qui se termine par la mort de Gui (v. 1943). Beton, élevé par Daurel à la fois dans son art et dans la profession plus noble de chevalier, sait également :

> ...gen violar,
> Tocar citola e ricamen arpar,
> E cansos dire, de se mezis trobar (v. 1419-1421) [1].

1. Cf. encore les vers 1473, 1498, 1505, 1576.

Mais, malgré ces talents relevés, Daurel n'en exécute pas moins les tours des jongleurs « de corps » ; il connaît tous leurs « jeux », et, après avoir charmé l'*amirat* de Babylone avec sa harpe et sa *viola*, il « sauta e tomba » de façon que « tuh s'en son alegratz » (v. 1210). Les gens du moyen âge prenaient, comme on sait, un plaisir extrême à voir faire des culbutes (c'est proprement le sens de « tomber »), et certains jongleurs, comme le héros du charmant conte du *Tumbeor Nostre Dame*, n'avaient pas d'autre spécialité. Les femmes se livraient aussi à cet exercice : il y avait des *tumberesses* comme des *tumbeors*, et dans notre poème même, nous voyons la femme de Daurel, cette mère héroïque qui prend l'initiative de sacrifier son propre fils pour sauver le jeune Beton, et qui plus tard, après avoir suivi des yeux son époux qui s'en va, se donne la mort en se jetant du haut de la tour ; nous voyons, dis-je, Béatrix représentée dans cette posture étrange :

E Daurel vieula, ela pres a tombar (v. 204) [1].

Pour sa peine, le jongleur reçoit de riches cadeaux, que l'auteur de *Daurel* n'a garde d'oublier : un palefroi de Bovon, un destrier de Charlemagne. Ces largesses ne dépassent pas la vraisemblance et les usages connus ; mais quand Bovon, sans aucune raison particulière, donne à Daurel un château, c'est-à-dire une ville forte, avec un port, il y a là une exagération visible, qui s'explique par le fait que le rôle attribué dans notre poème à un jongleur était rempli, dans les récits qu'a suivis l'auteur de ce poème, par un vassal de condition chevaleresque : nous voyons en effet, à deux reprises, Gui venir mettre le siège devant le château de Daurel, d'abord pour s'emparer de l'enfant qu'il veut faire périr, puis pour se venger de ceux qui le lui ont soustrait.

---

1. L'idée des culbutes est si bien associée, dans la pensée générale du moyen âge, à celle de la profession de jongleur que Beton, parlant en fils de jongleur, dit à un ennemi qu'il vient de renverser :

...Bon sap car et tumbatz,
Que ab joglar vos estes encontratz.
(V. 1751-2 ; cf. v. 1764.)

Tel est le poème de *Daurel et Beton*. Si maintenant nous arrivons à la question que nous nous étions posée avant d'en présenter le résumé, nous pourrons seulement dire que, tant dans l'allure générale du récit que dans les détails, à côté des ressemblances frappantes avec les chansons de geste françaises, on peut relever certaines différences. L'auteur, disons-le tout de suite, n'est doué d'aucun talent particulier ; il emploie assez gauchement les données qu'il emprunte, il motive mal, il force certains traits et en esquisse d'autres trop sommairement. Nourri de poèmes français, il les a copiés, soit consciemment soit à son insu, quand il a essayé, comme Daurel, de *trouver* à son tour. Toutefois il me semble qu'on goûte dans son œuvre une saveur particulière, qui ne lui est sans doute pas personnelle, qui fait plutôt l'effet d'un goût de terroir. Les guerres ne l'intéressent pas : après nous avoir annoncé l'invasion du pays de l'*amirat* par le terrible Gormon, ce qui donne occasion à Beton d'accomplir ses premières prouesses, il oublie tout à fait cette guerre, tandis qu'un événement analogue joue un rôle capital dans *Bovon de Hanstone*, *Jourdain de Blaie* et *Orson de Beauvais*. Il néglige également les amours de Beton et de la fille de l'*amirat* si complaisamment décrites dans les poèmes qu'il imite. En revanche il se plaît aux dialogues et aux peintures de genre, souvent heureuses ou originales : voyez, par exemple, le petit tableau de la visite faite par un pêcheur à la nourrice de Beton, la scène où Daurel joue de la *viola* pour calmer l'enfant qui pleure dans la barque où il l'emmène, celle où Beton chante devant la jeune princesse sarrasine, etc. Je sais bien qu'on trouverait sans peine des passages semblables dans nos chansons de geste, mais l'auteur de *Daurel* s'y complaît, s'y arrête, lui qui d'ordinaire est si pressé, y montre une certaine grâce qu'on ne rencontre pas souvent dans les poèmes de ce genre. Pour les formules toutes faites, beaucoup assurément viennent du français ; mais d'autres en rappellent de pareilles dans *Girard de Roussillon*, dans *Aigar et Maurin*, poème tout provençal, dont nous n'avons malheureusement qu'un fragment. Il est bien vraisemblable en effet qu'un jongleur méridional n'aura pas suivi uniquement des modèles du Nord. En tout cas, l'existence de son poème suffit à prouver qu'au XII^e^ siècle les gens du Midi n'étaient pas réduits, quand ils voulaient entendre chanter des chansons de geste, à

les entendre en français et la présence de ce poème, ainsi que d'autres, dans l'énumération de Guiraut de Cabrera doit empêcher d'affirmer, comme on l'a fait, que les allusions des troubadours à des récits épiques se rapportent toujours à des compositions françaises.

Ce spécimen si curieux des imitations faites dans le Midi de nos chansons de geste nous a été conservé, comme je l'ai dit, dans un seul manuscrit, appartenant à M. Alfred Firmin Didot, qui a bien voulu le mettre à la disposition de la Société des anciens textes [1]. Outre notre poème, ce manuscrit contient de nombreuses pièces provençales, que M. P. Meyer a étudiées et en partie imprimées dans un précieux appendice, et un fort intéressant *Mystère de la Passion*, qui sera publié pour la Société. Le manuscrit a été éxécuté peu avant 1345, sauf *Daurel*, qui est de quelques années postérieur au reste. M. Meyer a examiné avec beaucoup de soin les traits fort caractéristiques de la graphie du scribe auquel nous le devons, et il a montré que le scribe devait vivre dans le département du Tarn : probablement, d'après une note du manuscrit, dans la commune d'Arifat. Quant à l'auteur du poème, rien ne permet de déterminer avec précision la contrée à laquelle il appartenait, mais il est probable qu'elle n'était pas fort éloignée de la région où le manuscrit a été exécuté ; on peut avec vraisemblance la chercher entre Poitiers, Agen et Bordeaux.

L'édition de ce texte, fort défiguré par le copiste, offrait des difficultés que M. Meyer a, cela va sans dire, parfaitement surmontées. L'*Introduction* contient des remarques importantes sur les singuliers phénomènes d'hybridisme linguistique que présentent, à un degré plus ou moins grand et avec des nuances diverses, plusieurs produits de la poésie provençale influencés par la poésie française. Un glossaire riche et détaillé complète la publication et rend le texte accessible et intelligible à tous.

---

1. Depuis lors, M. Didot, poussant plus loin la libéralité, a fait don de ce manuscrit à la Bibliothèque nationale [B. Nat., Nouv. acq. fr. 4232].

IV

La chanson de *Raoul de Cambrai*, publiée pour la seconde fois par MM. Paul Meyer et Auguste Longnon, est depuis longtemps, et à bon droit, célèbre. Malgré les altérations de tout genre qu'elle a subies dans le cours des temps pour arriver à la forme qu'elle a revêtue vers la fin du XII^e^ siècle ou le commencement du XIII^e^, altérations sans lesquelles nous ne la posséderions sans doute pas, elle nous offre encore l'écho le plus fidèle et le plus vivant qui soit parvenu jusqu'à nous de ce qu'a dû être l'épopée féodale au X^e^ siècle. Les éditeurs, avec un savoir et une critique que leurs noms suffisent à garantir, en ont établi le fondement historique, qui, par une bonne fortune assez rare, est sûrement reconnaissable ; ils ont, en groupant et commentant les allusions diverses qui vont du XI^e^ siècle [1] à la fin du XII^e^, suivi autant que possible les transformations de l'œuvre primitive ; ils ont déterminé par l'étude des rimes et assonances la patrie du poème (Picardie) ; ils ont donné un texte très supérieur à celui de la première édition, et aussi satisfaisant qu'on pouvait l'établir avec les ressources insuffisantes que l'on possède, et qu'ils ont pu d'ailleurs augmenter d'une manière inespérée [2] ; ils y ont joint un copieux glossaire et une table des noms propres, avec explications, qui leur a demandé beaucoup de travail et rend les plus grands services ; en un mot, ils se sont acquittés de leur tâche d'une façon supérieure : il suffit de le dire une fois pour toutes, et il

---

1. La plus intéressante, véritable analyse de la chanson de geste telle qu'elle existait alors, est dans la chronique monastique de Waulsort (province de Namur) rédigée à la fin du XI^e^ siècle. L'utilisation de ce texte important, qui était resté jusqu'à eux inaperçu dans le *Spicilegium* de d'Achery, est un des meilleurs titres des éditeurs à la reconnaissance du public savant.

2. On n'a qu'un manuscrit, de la fin du XIII^e^ siècle, écrit par deux copistes, l'un et l'autre hâtifs et négligents ; en outre il est défectueux au commencement. Les éditeurs ont découvert, dans un cahier écrit par le président Fauchet, la copie d'environ deux cent cinquante vers, appartenant à différents endroits du poème, pris sur un autre manuscrit, aujourd'hui perdu, et ils ont su tirer le meilleur parti de cette heureuse trouvaille.

n'y a guère lieu à faire sur leur œuvre commune d'observations de détail [1]. Me servant des faits qu'ils ont rassemblés et des vues qu'ils ont exprimées dans leur savante et concise introduction, je voudrais seulement présenter à mon tour quelques réflexions sur ce poème, si frappant et curieux à tant de titres, et dont la publication peut se placer au premier rang parmi celles dont la Société des anciens textes a le droit d'être fière.

On a reconnu depuis longtemps que le poème de *Raoul de Cambrai*, tel qu'il nous est parvenu, n'est pas homogène, et comprend des morceaux qui diffèrent de date et de style [2].

---

1. Voici quelques menues remarques sur le texte : v. 111, je ne suppléerais pas *tex onnor*, le mot *onnor* étant féminin, mais plutôt *tex consex*, qui convient d'ailleurs mieux comme sens ; v. 333, je suppléerais *qu'en lit* et non *que il* ; v. 514, lisez *nel* pour *le* ; v. 1681, *toi* n'est guère compréhensible, on pourrait lire *roi* ; v. 2687, lisez *hom[e]* ; le v. 2871 n'a pas besoin de correction : *le blasme* signifie ici la mutilation que vient de subir Ernaud ; v. 3824, *s'i* lisez *si* (*ci*) ; v. 4059, *metrai*, lisez *me trai[e]* ; v. 5180, *pitié*, il faut pour la rime corriger *pitez* ; v. 5518, *çaigne*, lisez *taigne* ; v. 6598, au lieu de *m'ait* suppléez *plaist*, *m'aït* faisant deux syllabes ; v. 7186, le mot peu lisible qui commence le vers est sûrement *Dame* et non *De* ; au vers suivant lisez *avuecques* pour *avuec* ; v. 7319, lisez *sires* pour *sire* ; v. 7557 et 8525, on ne peut admettre *eslecier* : *quis* pour *que les*, proposé par les éditeurs, permet au second vers de rétablir *esleecier* ; au premier, supprimez *le* avant *fol* ; le vers 7609 est à bon droit suspecté par les éditeurs : il me paraît très plausible de lire *Diex nous donra espoir un autre fil* ; après le vers 8231, il faut admettre une lacune : le vers suivant se rapporte à Bernier et non à Guerri. Les mots sont parfois mal coupés ; ainsi les verbes *enmener*, *enporter*, *enlever*, n'existent pas en ancien français : il faut lire *en mener*, *en porter*, *en lever* ; v. 3657, lisez *s'amie*, v. 6009 et 6115, *m'amie*, au lieu de *sa mie*, *ma mie* ; v. 6975, *nen* au lieu de *n'en*. L'usage des éditeurs de ne pas compléter les noms propres marqués par de simples initiales est fort incommode (notamment pour le *B.*, qui représente tantôt *Bernier*, tantôt *Berneçon*, le *G.*, qui représente tantôt *Gautier*, tantôt *Gautelet*, et qui en outre désigne parfois *Guerri*), et l'on n'en voit pas le motif : pourquoi traiter ces abréviations autrement que les autres ? La ponctuation, généralement excellente, pourrait çà et là être améliorée (sans parler d'évidentes fautes d'impression), par exemple aux vers 644-645, 670, 877, 1376, 8231.

2. On peut voir notamment ce que dit à ce sujet M. Paulin Paris dans la notice sur *Raoul de Cambrai*, insérée au tome XXII de *l'Histoire littéraire de la France*.

MM. Meyer et Longnon ont précisé davantage, en constatant que le texte donné par l'unique manuscrit se divise en deux parties, nettement distinguées par le fait que la première (v. 1-5555) est en rimes, la seconde (v. 5556-8726) en assonances. Contrairement à ce qu'on attendrait, c'est la partie rimée ou au moins la première partie de cette partie qui est la plus ancienne, comme fond s'entend, qui représente seule le vieux poème primitif; le reste n'est qu'une continuation postérieure et, à ce qu'il semble, de pure invention. Toutes les allusions qu'on rencontre se rapportent uniquement à la partie rimée; un manuscrit, perdu aujourd'hui, vu par Fauchet, ne contenait que celle-là. Laissant donc de côté la seconde partie, sur laquelle je reviendrai plus tard, je ne m'occuperai pour le moment que de l'ancien poème, tel qu'il nous apparaît, « renouvelé », dans la version rimée.

La forme de ce renouvellement est loin d'être bonne. Le rimeur s'est rendu la tâche facile, d'une part en se contentant de rimes souvent insuffisantes (ce qui ne peut nous déplaire, puisque dans ce cas il a dû garder la forme antérieure), d'autre part en multipliant, plus peut-être qu'aucun de ses pareils, les formules toutes faites, les expressions banales, les locutions impropres et obscures, les hémistiches de remplissage. En outre, il ne pouvait plus bien se représenter le milieu matériel et moral où se meuvent les personnages et les événements du récit; il a dû très souvent altérer, abréger, amplifier son original par inintelligence ou par caprice. Enfin cet original lui-même ne méritait ce titre que d'une manière bien relative. Depuis le milieu du x^e^ siècle jusqu'au commencement du xii^e^, où l'on peut sans doute faire remonter la forme en assonances que notre remanieur a mise en rimes, la chanson a subi bien des modifications entre les mains des jongleurs : on le présume à bon droit, *a priori*, et on en a la preuve positive grâce au précieux résumé qu'une chronique de la fin du xi^e^ siècle nous a donné d'un poème sur Raoul assez différent du nôtre et plus rapproché de l'histoire telle que nous la connaissons. Malgré ces conditions défavorables, la puissance épique du sujet, l'inspiration héroïque et barbare de la première chanson ont dominé ceux qui l'ont successivement accommodée aux goûts de leur temps et de leur public, et, sous les repeints hésitants, grossiers

et maladroits de l'image que nous avons sous les yeux, on peut encore entrevoir les traits simples, hardis, grandioses, l'emportement, la brusquerie, la passion ardente, la beauté farouche de la fresque primitive. Donnons, en ne nous attachant qu'à l'essentiel et en mettant en relief les lignes maîtresses de la composition, trop souvent noyées ici au milieu d'insignifiants détails, une idée de ce poème, d'une si haute valeur historique.

Raoul Taillefer, comte de Cambrai, est mort, laissant sa femme Aalais, sœur du roi de France Louis (c'est Louis d'Outremer), enceinte d'un fils qui, à sa naissance, est appelé Raoul, comme son père. Le roi donne les fiefs de son beau-frère à un de ses barons, le Manceau Gibouin, en engageant sa sœur à l'épouser, et en stipulant d'ailleurs que, pour le Cambraisis propre, Gibouin n'en aura que la garde jusqu'à ce que Raoul soit d'âge [1]. Aalais se refuse avec indignation « à faire coucher le mâtin dans le lit du lévrier », et reste veuve, élevant son fils avec l'aide de Guerri le Sor [2], comte d'Arras, frère de son mari. Devenu homme, Raoul, qui a de bonne heure été mené à la cour du roi son oncle, réclame tous les fiefs de son père. Le roi refuse, mais lui promet le premier fief qui sera vacant. Bientôt après, Herbert, comte de Vermandois, étant mort, Raoul, bien qu'Herbert laisse quatre fils déjà hommes faits, exige du roi l'investiture du Vermandois et se prépare aussitôt à l'envahir. Ici se place un des épisodes vraiment épiques du récit. Aalais, qui a tout sacrifié à son fils, l'adjure de ne pas entreprendre une guerre injuste contre les fils d'un homme qui était l'ami de son père. Raoul la renvoie dédaigneusement à « ses chambres ». Alors Aalais lui rappelle tout ce qu'elle a

---

1. Rien n'est moins clair dans le poème (sans même parler des lacunes du manuscrit) que tout cet exposé. Aalais est sœur de Louis (ce qui paraît conforme à l'histoire), et en même temps elle appartient au lignage de Lavardin, et c'est à ce titre qu'elle possède le Cambraisis. Gibouin semble, à plusieurs reprises, être mis en possession du Cambraisis, et cependant Raoul est évidemment maître de Cambrai. Avait-il la ville et Gibouin le pays ? Guerri menace beaucoup Gibouin, et ne fait rien contre lui, etc. Il est visible que le remanieur ne comprenait pas grand'chose à tout cela.

2. *Sor* (français moderne *saur*) veut dire « blond ardent ».

fait pour lui, et courroucée de son fol entêtement, finit par le maudire : « Puisque tu veux aller revendiquer une terre où tu n'as aucun droit, et que pour moi tu ne veux pas y renoncer, que Dieu ne te ramène pas sain et sauf ! » La malédiction une fois lancée, elle la regrette amèrement et passe ses jours dans l'angoisse ; mais l'effet n'en peut plus être arrêté, et dès lors une destinée fatale est suspendue sur la tête de Raoul. C'est ainsi, quoique avec des circonstances merveilleuses qui manquent ici, que la mère de Méléagre, dans l'épopée grecque, voue à la mort son propre fils [1].

Cependant Raoul rassemble ses hommes et entre en Vermandois. Il arrive à l'improviste à Origni (canton de Ribemont, arrondissement de Saint-Quentin), où les fils d'Herbert avaient fondé un monastère de femmes. Raoul, pour courroucer les adversaires qu'il hait à mort sans cependant qu'ils lui aient rien fait, donne l'ordre de planter sa tente au milieu du moutier : « Attachez mes chevaux aux colonnes [2], abritez mes sommiers sous les porches ; mes éperviers percheront sur les croix. Faites devant l'autel un lit où je coucherai, appuyé au crucifix ; les nonnes seront données à mes écuyers. » La *desmesure* s'est emparée de lui, sans doute déjà sous l'influence de la malédiction maternelle. Ses gens n'osent exécuter ses ordres ; son oncle lui-même, ce Guerri le Sor, que nous verrons ailleurs si violent, recule devant de tels excès. Raoul consent à retirer ses ordres ; il campe dans les prés devant les palissades d'Origni, et même, après un entretien avec l'abbesse Marsent, il lui promet de respecter et le couvent et le « bourg » qui l'entoure. Mais des ribauds du camp de Raoul, ayant voulu piller, sont tués par les bourgeois ; un d'entre eux échappe et vient se plaindre à son maître, qui se lève furieux, fait armer ses hommes, brise la

---

1. Dans le poème plus ancien que paraissent avoir connu l'auteur de la chronique de Waulsort et celui de la première partie du poème sur la croisade d'Albigeois, il y avait une autre scène violente entre la mère et son fils. Raoul ayant brûlé Saint-Quentin (cet épisode a disparu), sa mère lui en faisait de vifs reproches, et il s'emportait presque jusqu'à la frapper.

2. Je supplée ce vers, qui n'est pas dans le manuscrit ; le suivant parle des « sommiers » ; il faut bien que les « destriers » aient aussi leur place.

première enceinte palissadée, et, voyant les habitants se défendre derrière les murs, fait mettre le feu au bourg. Le bourg est bientôt en flammes, le couvent aussi; les cent nonnes réfugiées dans l'église y sont toutes brûlées. Pour comble d'horreur, c'est le vendredi saint que cela se passe. Raoul revient à sa tente, et dit à son sénéchal : « Sers-nous à manger des paons rôtis, des cygnes au poivre et de la venaison, et que tous en aient à cœur joie ! » Le sénéchal se signe : « Avez-vous renié la chrétienté ? On doit jeûner en ce jour solennel, et nous qui venons de faire tant de mal, de violer une église, de brûler des nonnes, vous voulez nous faire encore offenser Dieu ? — Bah ! dit Raoul, pourquoi ces bourgeois m'ont-ils courroucé ? Ils m'ont tué deux hommes ; c'est justice qu'ils l'aient payé cher. Mais il est vrai que j'avais oublié le carême. » Et, renonçant à manger, il demande des échecs, et se met à jouer, le cœur encore tout gonflé de colère. Il est impossible d'imaginer des scènes plus caractéristiques et qui nous reportent mieux aux temps effroyables de la féodalité naissante. On voit que le seul frein qui puisse être apporté aux férocités et aux convoitises est le frein de la religion, et l'on voit aussi combien ce frein est peu puissant. Le pouvoir de la religion, encore est-il méconnu sans cesse, semble se limiter aux commandements de l'Église et laisser hors de son domaine les commandements de Dieu.

Mais l'incendie d'Origni devait avoir de terribles conséquences pour Raoul. Son ami le plus cher, qu'il avait fait élever avec lui, mené à la cour de France et armé chevalier, était le jeune Bernier, fils naturel d'Ybert de Ribemont, l'un des fils d'Herbert [1]. Depuis que Raoul avait prétendu sur l'héritage de son père et de ses oncles, Bernier se trouvait placé dans une pénible situation morale, entre ses liens de famille et son devoir envers son seigneur : ce dernier avait pourtant été le plus fort. Mais à Origni une cruelle épreuve l'attendait. Marsent, l'abbesse, n'était autre que la mère de Bernier, enle-

1. Une allusion postérieure (v. 1875) semble indiquer que Bernier était venu trouver Raoul après s'être querellé avec son père et ses oncles ; mais on ne dit rien de pareil en racontant son histoire, assez obscurément d'ailleurs.

vée jadis par Ybert, délaissée par lui et devenue religieuse. Bernier a vu l'incendie gagner le couvent, il a vu sa mère étendue au milieu des flammes; sur sa poitrine son psautier en feu ; il a vu brûler « les mamelles dont elle l'avait nourri ». Il dévore cependant sa douleur, et quand Raoul, ayant chaud dans sa partie d'échecs, demande le vin, c'est Bernier qui lui présente à genoux la coupe d'or. Raoul la prend, et la vide à la ruine des fils d'Herbert. Bernier n'y tient plus : « Raoul, dit-il, tu payes mal le service que je t'ai fait. Tu as brûlé ma mère dans son moutier, tu veux maintenant déshériter mon père et mes oncles ; je devrais leur porter secours et me venger. — Ah ! bâtard, dit Raoul, tu es digne de ta naissance. Tu es l'homme de mes ennemis, et tu n'es ici que pour m'épier. Peu s'en faut que je ne te tue. — Bâtard ? dit Bernier ; je ne mérite pas ce nom [1]. Ma mère était une femme noble, que mon père enleva en pays lointain. Quand il en épousa une autre, il lui offrit un chevalier pour mari ; elle le refusa, et devint nonne, choisissant la meilleure part. Tu m'insultes, et tu n'oserais pas me combattre si j'avais une arme. » Raoul, hors de lui, saisit un tronçon de lance et frappe Bernier sur la tête ; le sang coule jusque sur la fourrure d'hermine ; Bernier se jette à son tour sur lui ; on se met entre eux deux. « Je pars sans congé, dit Bernier ; qu'on me donne mes armes. » Mais ces natures primitives changent de sentiments avec une brusquerie qui nous déroute. En voyant couler le sang de son ancien ami, Raoul est plein de deuil. « Frère, dit-il, je t'en ferai droit. — Quel droit peux-tu me faire ? Tu as brûlé ma mère, tu m'as fendu la tête. Je n'aurai pas d'accord avec toi tant que le sang qui rougit mon hermine ne sera pas de lui-même remonté à ma tête ; voilà la seule condition de paix que j'accepte. » Raoul ne se décourage pas ; il se met à genoux, et lui dit : « Écoute ; ce que je vais te dire, je ne le dirais pas au roi de France, mais je veux t'offrir une réparation complète. Je te donnerai cent bons chevaux de guerre, cent mulets et cent palefrois, cent épées et cent hauberts, cent heaumes et cent boucliers. Ce

1. Il y a là une bien singulière définition de ce qu'il faut entendre par « bâtard » : *Il n'est bastars s'il n'a Dieu renoié* (v. 1709).

n'est pas tout : d'Origni à Nesle (il y a quatorze lieues) j'irai à ta rencontre avec cent chevaliers, chacun portant une selle sur la tête ; moi, j'y porterai la tienne, et à tous ceux que je rencontrerai je dirai : *C'est la selle de Bernier* [1]. » Mais Bernier refuse de nouveau ; il bande sa tête blessée, revêt ses armes, monte à cheval, et, sonnant du cor, quitte le camp de Raoul pour aller à Ribemont trouver son père, lui annoncer les terribles événements qui viennent de se passer, et lui déclarer qu'il se range désormais sous son étendard. Voilà encore des scènes qui rappellent les parties les plus archaïques de l'*Iliade*, et auxquelles, malheureusement, il a manqué un Homère.

Les fils d'Herbert, prévenus, montrent autant de modération que de courage. Ils envoient à Raoul un premier message lui proposant la paix, sans qu'il ait à les indemniser pour le tort qu'il leur a déjà fait, et lui offrant de l'aider à combattre le Manceau, qui occupe son fief légitime. Guerri, l'oncle de Raoul, est disposé à accepter des propositions si honorables. « Ah ! s'écrie Raoul, on ne dira plus du sor Guerri qu'il n'a pas en hardiesse son pareil au monde ! » Guerri offensé jure de ne pas faire la paix. Le messager revenu avec une réponse négative, les fils d'Herbert ne renoncent pas encore à la conciliation. Ils envoient à Raoul Bernier lui-même, qui se déclare disposé maintenant à accepter une réparation, et renouvelle les offres des siens. Raoul est prêt à céder ; il le dit à son oncle : « Tu m'as appelé couard l'autre jour, répond Guerri ; maintenant j'ai mis ma selle sur mon cheval de guerre, et je ne l'en ôterai pas. Si tu as peur, va te cacher à Cambrai. Moi je défie les fils d'Herbert et je refuse tout accord. » Bernier alors, arrachant trois poils de son hermine, les jette au visage de Raoul, renonçant ainsi à tout lien de vasselage avec lui [2], et part en s'écriant : « Vous ne direz pas que je vous ai trahis ! » La destinée qui plane sur Raoul se rapproche de lui à chaque moment.

---

1. Les éditeurs renvoient à divers autres exemples de cette « amende », qui remonte aux usages du vieux droit germanique.

2. Encore un usage symbolique fondé sur les coutumes juridiques des Germains, et qui se retrouve dans d'autres chansons féodales.

Les deux armées sont en présence ; le combat s'engage, long, sanglant et confus. Il était resté célèbre dans la tradition. On ne comparait le carnage qui s'y fit qu'à ceux de Roncevaux et de Valbeton [1], et les gens instruits, au XII[e] siècle, expliquaient par l'affaiblissement où la perte de tant de guerriers laissa la France la facilité qu'eurent les Normands à s'y établir [2]. Le poème tel que nous l'avons ne présente pas la bataille sous des traits aussi grandioses ; il se borne, comme il est d'usage dans les chansons de geste, à indiquer en gros une mêlée meurtrière et à raconter par le menu des combats singuliers. Raoul y fait des prodiges. Dans son ardeur, il oublie la promesse donnée à son oncle Guerri de ne pas s'éloigner de lui. Il rencontre un parent des fils d'Herbert, Ernaud de Douai, qui croyait avoir à venger sur lui la mort de ses deux fils, tués jadis à Paris à une « quintaine » [3]. Ils se combattent, et Raoul abat le poing d'Ernaud. Celui-ci prend la fuite, poursuivi par son ennemi, auquel il demande en vain de l'épargner. « Je deviendrai ton homme, lui dit-il, pour tous mes fiefs. » Mais Raoul jure qu'il le tuera. Rocoul de Soissons veut le défendre ; il a le pied coupé. « Te voilà boiteux, lui crie Raoul, et Ernaud manchot. Je vous prendrai à mon service : l'un me servira de portier, l'autre de guetteur. » Puis la fuite et la poursuite reprennent. Ernaud, se voyant près d'être atteint, s'arrête : « Pitié, Raoul ! Je suis jeune encore, je ne veux pas mourir. Laisse-moi vivre, je me ferai moine ; je t'abandonnerai tout ce que je possède. — Il faut mourir, répond l'impitoyable Raoul. Cette épée te tranchera la tête : ni Dieu, ni homme, ni terre, ni herbe, ne peuvent

---

1. C'est la grande bataille de *Girard de Roussillon*.

2. Voir les curieux passages de Gautier Map et de Giraud de Barri cités par les éditeurs. Il me paraît probable que tous deux ont la même source, un dire du grand juge d'Angleterre Ranoul de Glenville. Giraud le dit expressément, et nous savons que Map était lié avec cet illustre personnage (*De nugis Curialium*, p. 8, 241).

3. Le récit de cet incident, au début du poème, et les allusions qui y sont faites ici sont également obscurs. Une aventure assez analogue et aussi peu clairement racontée se trouve dans la chanson de *Girard de Roussillon* (trad. Meyer, § 200-211).

t'en garantir. » Cette parole, dit le poète, écho fidèle ici de la vieille chanson, décida la perte de Raoul : il avait blasphémé [1], il avait mis le comble à cette *desmesure* qu'il portait dans toutes ses actions, et qui fait de lui par excellence, comme l'Achille de l'antique épopée, comme Roland aussi, quoiqu'il les dépasse de beaucoup tous les deux en orgueil, en cruauté et en violence, un héros éminemment tragique. A peine a-t-il proféré ces mots impies que survient celui qui, depuis le commencement du poème, désigné par une inéluctable fatalité, est de plus en plus forcément amené à devenir l'instrument qui lui infligera le châtiment de ses excès. Bernier se place entre les deux ennemis. Une dernière fois il propose à Raoul de mettre fin à leur discorde ; il lui offre les conditions les plus honorables, pourvu seulement qu'il épargne Ernaud, lequel d'ailleurs, avec son poing coupé, est un homme mort, qu'un vaillant chevalier ne doit pas toucher. « Bâtard, dit Raoul, tu plaides bien, mais tes beaux discours n'empêcheront pas que toi et lui vous n'ayez la tête tranchée. — Assez d'humilité, » répond Bernier, et il s'élance sur lui. A la seconde reprise, il assène sur la tête de Raoul un tel coup qu'il tranche le heaume et la coiffe, et que la lame pénètre dans la cervelle. Raoul tombe de cheval ; il lève encore son épée, mais son bras incertain le trahit, et elle retombe lourdement ; sa bouche se contracte, ses yeux se troublent ; il se sent mourir, et prie Dieu de lui pardonner. Bernier pleure sous son heaume en voyant qu'il a tué celui qu'autrefois il aimait tant ; mais Ernaud, tout à l'heure si défaillant, veut « venger son poing ». Il plonge son épée dans le corps étendu de Raoul. « L'âme du noble chevalier s'en va ; que Dieu la secoure, s'il est permis de prier pour lui ! »

J'arrêterai là ce résumé. Ce qui suit, dans le poème rimé, n'est nullement dénué d'intérêt, mais entame un nouveau sujet, la vengeance de Raoul. Le principal personnage, avec Guerri le Sor et Bernier, en est Gautier, fils d'une sœur de Raoul, élevé par sa grand'mère Aalais dans la pensée unique de venger

1. Il est probable que le blasphème, dans l'idée de la vieille chanson, atteignait aussi bien la terre et l'herbe que Dieu lui-même. Il semble qu'il y ait là un reste de vieille croyance et comme une formule mythique.

son oncle. Les mœurs et l'allure de cette partie du récit sont encore anciennes, mais déjà moins frappantes ; la ressemblance avec d'autres poèmes, comme les *Lorrains*, est sensible ; les événements semblent n'avoir aucun fondement historique et être sortis tout entiers de l'invention d'un jongleur, mais d'un jongleur de haute époque et encore tout imprégné de l'esprit de la vieille chanson qu'il continuait [1]. Cette chanson devait primitivement, sauf le tableau des funérailles, la peinture pathétique des sentiments d'Aalais en voyant sa malédiction trop bien accomplie, et quelques strophes de conclusion, s'arrêter à la mort de Raoul, l'événement qui en est véritablement le centre et le but.

Je ne veux pas dire précisément par là que Raoul soit le héros de la chanson. La chanson, nous dit un vers certainement fort ancien, est « extraite des pairs de Vermandois ». Elle est faite au point de vue des fils d'Herbert et particulièrement de Bernier, qu'elle présente tout le temps sous le plus beau jour, tandis que le blâme pour l'orgueil et la *desmesure* de Raoul se mêle sans cesse à l'admiration qu'inspirent son courage et sa témérité même, à la pitié qu'appelle sa courte et tragique destinée. Un vers infiniment précieux fait apparaître tout à coup, au moment où la grande bataille va s'engager, le poète qui la chantera :

Bertolais dit que chançon en fera.

Ce Bertolai, d'après la strophe suivante, était de Laon, « preux et sage », et de noble famille. Ces renseignements, dus sans doute à un des remanieurs les plus anciens, doivent être exacts. Laon appartenait au roi, mais cette ville touchait le Vermandois, et Bertolai était sûrement dans l'armée des fils d'Herbert. C'était sans doute non un jongleur de profession, mais un guerrier ; à cette époque, ceux qui livraient les combats savaient

1. Le personnage de Gautier, dont le fondement historique est plus que douteux, figure déjà dans la forme de notre poème que résume, à la fin du XIe siècle, le moine de Waulsort. L'invention de ce personnage, si c'en est une, est donc antérieure, et a suivi de près la première chanson.

aussi faire les chansons. Déjà cependant des jongleurs les exécutaient. Le vers que je viens de citer est suivi de celui-ci :

Ja mais jouglere tele ne chantera,

et ailleurs Bernier, exhortant les siens à la vaillance, leur dit :

« Soiez preudome et bon combateor ;
Chascun remembre de son bon anceisor.
Je ne volroie por une grant valor
Povre chançon en fust par jougleor. »

Ces vers rappellent des passages très analogues de la *Chanson de Roland*. Toute la vie de ces guerriers est ainsi enveloppée de poésie vivante; ils se sentent eux-mêmes des personnages épiques, et ils entendent d'avance, au milieu du bruit de leurs coups de lance et d'épée, la chanson glorieuse ou insultante qu'on fera sur eux.

Tout ami qu'il était des fils d'Herbert, Bertolai avait au moins l'impartialité poétique : il a dessiné les traits héroïques de la figure de Raoul avec une puissance qui la fait encore se dresser devant nous dans toute sa sauvage grandeur. Il est fort difficile de se représenter ce que pouvait être sa chanson. Conçue au lieu même de la bataille, destinée à être entendue par ceux qui y avaient pris part, il est clair qu'elle ne racontait pas tout au long des faits que connaissaient tous les auditeurs. Elle reflétait surtout les sentiments des divers personnages, elle les mettait en scène et les faisait parler, elle signalait les principaux incidents du combat, elle concluait sans doute par un chant de victoire mêlé à un « regret » des morts et même de Raoul. Elle devait accentuer beaucoup plus que ne le fait le poème actuel le fond du différend entre Raoul et les fils d'Herbert, essentiellement lié aux circonstances contemporaines, et qui se devine encore à travers les altérations des remaniements postérieurs. La question qui se débat, en effet, dans ce poème, est celle de l'hérédité des fiefs, résolue depuis longtemps au XII^e^ siècle, encore incertaine au X^e^. Le comte de Cambrai ne laissant qu'un fils mineur, le roi prétend disposer de son fief, en essayant, il est vrai, de faire épouser la veuve à celui qu'il en a investi; la veuve et les parents du mort résistent, et

le poète est avec eux. Mais ce même Raoul, qui ne reconnaît pas au roi le droit de donner le Cambraisis à Gibouin, se fait investir par lui du Vermandois, bien que le comte Herbert, en mourant, ait laissé quatre fils. Il se met par là dans son tort aux yeux du poète et de toute la société féodale ; sa mère le maudit, et il est châtié de son injuste entreprise. La chanson de Bertolai devait s'étendre sur ces questions alors brûlantes ; elle devait blâmer plus nettement que le poème actuel la conduite du roi, et rattacher cette conduite, ce que le poème ne fait plus, à la haine de Louis IV contre Herbert de Vermandois, ce terrible vassal dans la prison duquel Charles, père de Louis, était mort [1]. Quoi qu'il en soit, il faut qu'elle se fît remarquer par de rares mérites pour qu'elle ait été renouvelée plusieurs fois dans le cours des siècles, et qu'à travers ces renouvellements elle soit parvenue jusqu'à nous, presque seule parmi les innombrables chansons du même genre que vit éclore l'époque de la féodalité naissante [2].

Cette épopée féodale, dont *Raoul de Cambrai* nous a conservé un reflet, est, dans le domaine poétique, la production la plus originale de l'ancienne France. Elle doit, il est vrai, sa forme extérieure et son style (assonance, vers décasyllabique, laisse) à l'épopée royale ou nationale de l'époque précédente, qui elle-même remonte pour la forme à la poésie latine vulgaire, pour l'inspiration sans doute à l'épopée germanique. Mais l'épopée féodale est bien elle-même. Elle s'est dégagée sponta-

---

1. Le souvenir de cette hostilité de Louis IV s'est maintenu dans la chronique de Waulsort, où Louis donne à Raoul la terre des fils d'Herbert, « reciproca crudelitate a genitore puerorum et patruis se vinculatum reminiscens ». Seulement, c'est Louis lui-même, et non son père, qui aurait été mis en prison par Herbert, ce qui indique que le chroniqueur a puisé cette notice dans la chanson qu'il résumait et non dans ses connaissances historiques. Altéré dans le poème du XIe siècle, ce trait a disparu de celui du XIIe.

2. On peut rattacher encore à l'épopée féodale *Girard de Roussillon*, *Gormond et Isembart*, des morceaux isolés dans divers cycles, comme ceux de Renaud de Montauban et de Guillaume d'Orange, et les poèmes postérieurs, imités de cette épopée, d'*Auberi le Bourguignon* et des *Lorrains*. Sur *Julien de Saint-Gilles*, voyez ci-dessus.

nément, aux IX^e^ et X^e^ siècles, dans l'immense et tumultueux chaos où s'est constitué le vrai moyen âge. Elle n'a pas été faite pour charmer des auditeurs indifférents ; elle est l'écho immédiat des sentiments, des passions, des triomphes, des deuils de ceux qui la font et qui l'entendent. Elle ne demande ses sujets ni à la tradition, ni à l'invention, elle n'en a pas d'autres que les faits contemporains, qui s'y reflètent sous le jour où les voient les acteurs eux-mêmes ; elle est, avec cette restriction, absolument sincère, et aurait, si nous la possédions dans sa forme originale, la valeur d'un document historique de premier ordre. Malheureusement elle fut de bonne heure exploitée par les jongleurs, qui, pour conserver en bon état de service les chansons qu'ils colportaient et qui étaient leur gagne-pain, les altéraient de mille façons et les renouvelaient plusieurs fois dans le cours des âges. Leurs dernières remises à neuf sont d'ordinaire les seules qui nous soient parvenues, et il nous est le plus souvent impossible, étant donnée l'obscurité profonde qui règne sur l'histoire des siècles où cette épopée a pris les premiers thèmes qu'ils ont développés, de rattacher avec certitude ces développements à leur point de départ. Nous le pouvons ici, grâce à ces deux heureuses circonstances de la conservation des vers relatifs à Bertolai et de l'idée qu'a eue Flodoard d'insérer dans ses *Annales* cette inappréciable notice : « En l'année 943 mourut le comte Herbert. Ses fils l'ensevelirent à Saint-Quentin [1], et, apprenant que Raoul, fils de Raoul de Goui, venait pour envahir la terre de leur père, ils l'attaquèrent et le tuèrent, ce qui affligea fort le roi Louis. » C'est à Flodoard que nous devons de savoir que la chanson de *Raoul*, si profondément épique, est en même temps, dans son noyau primitif, profondément historique ; elle nous apprend elle-même, par la mention de Bertolai, qu'elle est contemporaine des événements qu'elle célèbre [2].

---

1. D'après le résumé du moine de Waulsort l'ancienne chanson commençait par le tableau des funérailles magnifiques du comte Herbert, troublées par l'invasion de Raoul, et les expressions de Flodoard permettent de croire que ce récit répondait à la réalité. C'était là un début grandiose ; il est fâcheux qu'il ait disparu du poème.

2. [Sur toute cette question, cf. Bédier, *Les légendes épiques*, II (1908), et

Je veux dire un mot, en terminant, de la seconde partie du poème dans notre manuscrit, la partie en assonances. Elle est, dans son ensemble, visiblement postérieure, et d'un ton tout romanesque qui contraste avec l'allure épique du premier chant ; mais la fin a un caractère de si grande et haute poésie que je ne puis me résoudre à l'attribuer au jongleur du XII^e^ siècle qui a composé d'autres épisodes. Il faut que, pour ce dénouement, il ait eu une source plus ancienne, et je reconnaîtrais volontiers là la main du poète à qui nous devons, pour le fond, la fin de la partie rimée. Qu'on en juge. Les barons de Vermandois et de Cambraisis se sont réconciliés (déjà dans la première partie) ; Bernier a même épousé la fille de Guerri le Sor, l'oncle de Raoul. Un jour Bernier veut aller en pèlerinage à Saint-Jacques ; son beau-père l'accompagne ; leur entente est parfaite. En revenant, ils passent par les prés d'Origni. Bernier soupire. « Qu'avez-vous ? lui dit Guerri. — Ne me le demandez pas ; j'ai le cœur ainsi disposé en ce moment. — Je veux le savoir. — Eh bien ! puisque vous le voulez, je vous le dirai malgré moi. Je songe à Raoul : voici le lieu même où je le tuai. —Vassal, dit Guerri, vous n'êtes pas courtois de me rappeler la mort de mes amis ! » Toutefois il ne fait semblant de rien, mais il a le cœur oppressé. Les deux barons arrivent près d'un cours d'eau ; pendant que les chevaux boivent, le vieux Guerri détache doucement un de ses lourds étriers, et en frappe Bernier si violemment sur la tête que le crâne s'ouvre et la cervelle sort ; après quoi il prend la fuite. Les écuyers ramènent le corps à Béatrix, femme de Bernier, qui voit se réaliser les sombres pressentiments qu'elle avait conçus quand son mari était parti avec son père, dont elle connaissait l'âme félonne et vindicative. Mais Bernier a deux fils déjà en âge de porter les armes ; ils vont à Arras assiéger leur terrible grand-père. Gautier, tout en blâmant Guerri, vient à son secours ; il est tué. Quand Guerri voit qu'il ne pourra pas se défendre longtemps, il attend la nuit, monte sur son cheval, et, sans rien dire à personne, sort de la ville. « On ne sait ce qu'il devint ; j'ai entendu dire

---

les articles de M. Longnon dans *Romania*, XXXVII (1908), 193 et 491, XXXVIII (1909), 219 ; cf. aussi XXXVIII, 472.]

qu'il se fit ermite. » Cette disparition de l'indomptable vieillard dans les ténèbres est assurément grandiose, et clôt poétiquement une vie pleine de violences et de crimes. Dans la façon dont Guerri tue Bernier, on retrouve cette soudaineté de sentiment, cet envahissement subit et irrésistible de l'âme par la passion du moment qui caractérisent si vivement les héros de l'épopée féodale. Ce morceau n'est assurément pas d'un poète vulgaire, et j'ai peine à croire qu'on l'ait conçu au milieu du XII^e^ siècle.

Quoi qu'il en soit, c'est à cette époque que remonte essentiellement la seconde partie de *Raoul de Cambrai*, celle qui est en assonances. Les éditeurs la jugent un peu postérieure, parce qu'ils veulent qu'elle ait été jointe à la première partie quand celle-ci était déjà rimée. La continuation en assonances d'un poème rimé serait, quoi qu'ils en disent, un fait invraisemblable et isolé, et je ne vois pas sur quels arguments on appuierait cette hypothèse. Il est bien plus probable que la seconde partie a été jointe à la première quand celle-ci n'existait encore qu'en assonances. Plus tard, la première partie fut seule mise en rimes, soit que le rimeur ait travaillé d'après un manuscrit qui ne contenait pas la suite, soit qu'il n'ait pas achevé son travail ; ce travail incomplet aura été seul recueilli dans le manuscrit de Fauchet, tandis que dans le manuscrit de la Bibliothèque nationale on y aura joint la seconde partie en assonances. Cette conjecture me paraît la plus vraisemblable, si l'on admet ce que j'ai dit tout à l'heure sur le caractère du dénouement de la seconde partie, et si l'on considère qu'entre la première partie (rimée) et la seconde (assonante) il n'y a pour le sens aucune solution de continuité. Il fallait bien d'ailleurs faire connaître aux auditeurs ce qu'étaient devenus Bernier, Guerri le Sor et Gautier, les principaux personnages du récit. Seulement il est clair que l'épisode de la captivité de Bernier chez les Sarrasins et tout ce qui s'y rattache (v. 6581-8300) est une interpolation de jongleur [1]. Nos anciens poèmes sont comme les églises du

1. Toute l'histoire de la naissance à Saint-Gilles du fils de Bernier, qui devient plus tard comte de Saint-Gilles, prouve, comme je l'ai dit ci-dessus, p. 134, que Julien de Saint-Gilles était alors un héros célèbre. C'est peut-

même temps. A côté des parties anciennes restées intactes, on en trouve d'autres refaites plus ou moins complètement, reprises souvent en sous-œuvre à plusieurs époques successives, et des appendices de temps et de styles fort divers joints aux morceaux conservés de l'antique édifice. La critique s'efforce de discerner chacun de ces éléments et d'en déterminer la date et la relation. Ils ont une valeur et une beauté bien inégales, mais tous ont un intérêt historique et représentent l'esprit et le goût des siècles qui les ont produits.

V

Sur le titre de ce compte rendu collectif [1] figurent encore deux chansons de geste, *La mort d'Aimeri de Narbonne*, publiée par M. Couraye du Parc, et *Aimeri de Narbonne*, publié par M. Demaison. Cette dernière avait été annoncée comme devant paraître en 1886 ou 1887 ; mais l'éditeur, qui y donne les soins les plus minutieux, n'a pas encore achevé d'imprimer l'importante introduction qu'il y a jointe. D'autre part, la Société vient de mettre sous presse une nouvelle chanson de geste, publiée par M. E. Langlois, *Le Couronnement de Louis*, qui se rattache, comme les deux autres, au cycle narbonnais. J'attendrai que le volume de M. Langlois ait paru pour examiner en même temps les trois éditions, et jeter un coup d'œil d'ensemble sur l'histoire de l'évolution du cycle de Narbonne, de Guillaume d'Orange ou de Garin de Monglane. C'est un sujet des plus

---

être simplement par suite d'une lacune dans le manuscrit de *Raoul* que le nom de Julien a l'air d'être donné par le poète comme venant de Gilles ; voyez la remarque des éditeurs sur le vers 6615.

1. [Le tirage à part de ces articles (Paris, Imprimerie nationale, 1887 ; in-4°, 49 p.) est précédé d'un carton non chiffré qui donne comme titre : *Publications de la Société des Anciens textes français et provençaux. — Aiol. Élie de Saint-Gilles. Daurel et Beton. Raoul de Cambrai. — Comptes rendus par Gaston Paris.* Mais le titre de départ à la page 1 est celui que nous avons reproduit p. 109 : *Publications de la Société, etc.*]

intéressants, qui soulève une foule de questions accessoires, et qu'il y aura tout avantage à traiter avec les développements nécessaires.

Sept chansons de geste, comme on le voit, — *Aioul, Élie de Saint-Gilles, Daurel et Beton, Raoul de Cambrai, Aimeri de Narbonne, La Mort d'Aimeri de Narbonne, Le Couronnement de Louis*, — ont été ou vont être publiées par la Société des anciens textes ; trois autres sont annoncées comme devant l'être prochainement, *Hervi de Metz* [1], *Orson de Beauvais* [2], *L'Entrée d'Espagne* [3]. En faisant une part aussi large, dans ses publications, aux productions de notre vieille épopée, la Société est plutôt restée en deçà de la mesure qu'elle n'est allée au delà : c'est, en effet, par l'épopée que la poésie française du moyen âge mérite le plus d'intéresser les historiens et les critiques, et qu'elle se recommande le plus légitimement à l'attention de la postérité.

[*Journal des Savants*, juillet-septembre 1886, pp. 393-407, 469-480, 539-550, octobre 1887, pp. 615-629].

---

1. [Publié par M. Stengel pour la *Gesellschaft für romanische Literatur*, 1903.]

2. [Cf. ci-dessus, p. 145, n. 1.]

3. [En cours d'impression pour la *Société des anciens textes* par les soins de M. Ant. Thomas.]

ANSEÏS DE CARTHAGE
ET LA
SECONDA SPAGNA.

M. Johann Alton vient de nous donner une édition du poème d'*Anseïs de Carthage*, que nous ont conservé six manuscrits [1]. Je n'ai pas l'intention de faire ici une critique de cette édition, dont l'auteur, qui en reconnaît les défectuosités en certains points, réclame des circonstances atténuantes, que je suis tout disposé à lui accorder. Telle qu'elle est, elle ne laisse pas d'avoir demandé un long travail (elle ne contient pas moins de 11.607 vers munis de nombreuses variantes), et elle suffit à peu près aux besoins de la science, les manuscrits, qui auraient pu être mieux classés et utilisés plus complètement, ne différant guère que par la substitution de formules banales à d'autres formules banales. Le texte de M. Alton est lisible, et il l'a accompagné d'un ample commentaire, qu'il aurait pu abréger sans grand dommage, mais qui atteste cependant une étude consciencieuse des divers aspects du sujet. C'est un des points abordés dans ce commentaire, un des seuls à vrai dire qui présentent un intérêt un peu marqué, que je voudrais examiner à mon tour : je le ferai d'autant plus volontiers ici qu'il touche l'histoire des rapports de la littérature italienne avec l'épopée française. Il existe en effet, comme on sait, une rédaction italienne du thème d'*Anseïs*, la *Seconda Spagna*, publiée en 1871 par M. Ceruti

1. *Anseïs von Karthago*, herausgegeben von Johann Alton, Tübingen, 1892, in-8° (CXCIV^e publication du Cercle littéraire de Stuttgart). [Cf. l'annonce de cette publication faite par G. Paris, *Romania*, XXII, 332; les suppléments donnés par M. Voretzsch, *Romania*, XXV, 562, et XXVII, 245 ; et *Histoire poétique de Charlemagne*, édition de 1905, note additionnelle à la p. 177.]

d'après un seul des manuscrits qui la contiennent [1]. La *Seconda Spagna* est bien probablement, dans sa dernière rédaction, l'œuvre de l'auteur des *Reali di Francia*, d'*Aspromonte*, de la *Spagna* et des *Storie Nerbonesi*, Andrea da Barberino ; il n'est pas sans intérêt de la comparer au poème français correspondant, et cette comparaison, qui n'a pas encore été faite avec une attention suffisante, peut jeter quelque jour sur l'histoire même de ce poème et de la légende qui en fait le sujet.

On a reconnu depuis longtemps [2] que le thème essentiel d'*Anseïs de Carthage* présente une ressemblance frappante avec la légende [3] qui rattache à une aventure d'amour la conquête de l'Espagne par les Arabes au commencement du VIII[e] siècle. Dans les deux récits un des principaux seigneurs d'Espagne (le comte Julien ou Isoré) est envoyé par le roi comme ambassadeur en Afrique ; pendant son absence, sa fille est déshonorée par le roi ; à son retour il apprend l'outrage fait à son honneur, dissimule son ressentiment, mais, retournant en Afrique, en ramène les Sarrasins, et ruine sa patrie pour satisfaire sa ven-

---

1. *La Seconda Spagna e l'Acquisto di Ponente..... testi di lingua inediti del sec. XIII* (sic) *tratti da un ms. dell'Ambrosiana per* Antonio Ceruti, Bologna, Romagnoli, 1871 (*Scelta di curiosità letterarie*, CXVIII). — Dès 1835, Ranke avait signalé l'existence de la *Seconda Spagna* dans un manuscrit Albani à Rome ; d'autres manuscrits ont été indiqués depuis.

2. G. Paris, *Hist. poét. de Charlemagne*, 1866, p. 277, 494. En 1871, M. Ceruti, l'éditeur de la *Seconda Spagna*, qui ne connaissait pas alors mon livre, avait fait de son côté le même rapprochement entre le roman italien et la légende hispano-arabe dans l'Introduction, d'ailleurs fort peu raisonnable, de son édition (p. X, XXVIII). M. Gautier, qui a cependant lu la p. 494 de mon livre, puisqu'il y relève une erreur (voy. ci-dessous, p. 175, n. 1), ne mentionne pas, dans la première édition de ses *Épopées*, le rapprochement qui en fait l'objet et, dans sa seconde édition (t. III, p. 639), l'attribue à Milà y Fontanals. Il a d'ailleurs mal compris un passage de la p. 190 de mon livre sur la *Seconda Spagna*, et me fait attribuer à ce roman ce que je n'attribue qu'à la *Spagna* ; il reproduit cette erreur dans sa seconde édition (III, p. 639, 640), bien qu'elle eût été relevée par M. Mussafia (voy. Alton, p. 497).

3. Je ne recherche pas ici si cette légende a quelque fondement historique. M. Alton, après Milà y Fontanals, a réuni les textes les plus importants pour cette question.

geance [1]. Il est évident que ce motif a été importé d'Espagne [2], où nous savons qu'il circulait dans la tradition populaire au moins dès le commencement du XII[e] siècle [3]. En France, il ne pouvait fournir la matière d'un poème en langue vulgaire qu'en changeant de cadre et de date et en s'intercalant dans le cycle carolingien : il devait naturellement être présenté comme un épisode de la longue lutte entre Sarrasins et chrétiens pour la possession de l'Espagne. Il aurait pu, et c'était ce qui semblait le plus indiqué, servir d'introduction à l'histoire de ces luttes, en expliquant le fait de l'occupation de l'Espagne par les infidèles ; mais le poète qui lui donna la forme d'une chanson de geste n'eut pas cette idée : il en fit au contraire la conclusion des grandes guerres d'Espagne de Charlemagne. Le roi qui joua le rôle du Rodrigue espagnol fut un Français, mis par Charles sur le trône du pays conquis entièrement par lui après Roncevaux [4].

---

1. Je m'attache pour l'histoire espagnole au récit de Rodrigue de Tolède (suivi dans la *Cronica general*) ; les autres, surtout les récits arabes, s'éloignent plus du récit français.

2. Ou peut-être de Portugal ; on sait les relations étroites qui unirent longtemps avec la France ce pays reconquis sur les Musulmans par Henri de Bourgogne. Le nom de *Conimbres* (Coimbra), ville du personnage qui joue le principal rôle, semble indiquer cette origine (ce nom figure déjà, comme on sait, au v. 198 de la *Chanson de Roland*, dans le ms. d'Oxford, sous la forme fautive *Commibles* ; mais il faut sans doute lire *Morinde* : *Romania*, XI, 489).

3. Le moine de Silos, qui est de cette époque, est le plus ancien historien chrétien qui le mentionne, mais les historiens arabes le connaissent dès le IX[e] siècle.

4. D'autres poèmes s'étaient préoccupés des destinées de l'Espagne affranchie des Sarrasins, point sur lequel la *Chanson de Roland* est muette dans toutes ses versions. D'après *Fierabras*, Gui de Bourgogne en est fait roi par Charles de moitié avec Fierabras, à la suite, il est vrai, d'une tout autre expédition. Gui de Bourgogne devient également roi d'Espagne dans la chanson qui porte son nom (bien qu'elle se termine en annonçant le combat de Roncevaux où Gui ne figure pas). Ce même Gui de Bourgogne joue un rôle important dans notre chanson et semble presque partager avec Anseïs la possession de l'Espagne ; il est clair qu'une tradition qui ne s'est conservée que par de vagues réminiscences mettait le nom de ce héros, inconnu à la

Dès lors le dénouement devait être autre ; on ne pouvait, dans l'épopée française, admettre une victoire définitive des païens : le roi français échappe au sort de Rodrigue en appelant Charlemagne à son aide, et le vieil empereur passe une dernière fois les Pyrénées pour réparer les fatales conséquences de la faute commise par celui auquel il avait confié sa conquête. Cela enlève assurément au thème lui-même beaucoup de ce qu'y ajoutait d'intérêt tragique la catastrophe qui fait tant maudire la *Cava* dans les *romances* ; mais cela rentrait dans la poétique ordinaire des chansons de geste, d'après laquelle le désastre de Roncevaux avait successivement reçu une première, puis une plus complète, et enfin une incomparable revanche. Le trouveur qui greffa ainsi ce rameau d'emprunt sur notre vieux tronc épique l'y rattacha d'ailleurs encore plus intimement en faisant du roi sarrasin appelé par le vieil Isoré de Conimbres (substitué au comte Julien) ce même Marsile qui avait conclu avec Ganelon le pacte fatal de Roncevaux : il supposa, contrairement à tous les textes, que Marsile n'était pas mort à la suite des combats pyrénéens, et qu'il s'était enfui outre mer[1] ; fait prisonnier par Charlemagne dans la bataille qui termine le poème, il expie par la mort le désastre de Roncevaux plus encore que sa dernière tentative. Puis Charlemagne rentre à Aix, où il ne tarde pas à mourir, laissant Anseïs en paisible possession de l'Espagne.

Cet Anseïs est donné comme le fils de Rispeu de Bretagne, personnage qui figure dans plusieurs chansons, et qui n'est autre

---

plus ancienne épopée, en rapport avec ce pays. On ne peut s'empêcher encore ici de songer à Henri de Bourgogne, le conquérant du Portugal.

1. Où s'est enfui Marsile ? Notre poème ne le dit pas expressément : il nomme seulement sa capitale *Morinde*, nom que nous retrouvons ailleurs comme celui de la résidence antérieure de Marsile en Espagne même (voy. *Romania*, XI, 489). D'après la *Seconda Spagna*, Isoré trouve Marsile établi « nella città di Camin (ici une lacune dans le manuscrit suivi par l'éditeur) [sui confini] d'India la maggiore ». Comment Marsile se trouve-t-il de nouveau en possession d'un puissant royaume ? Le poème français ne nous le dit pas ; le roman italien semble indiquer qu'il est reçu chez son frère Ismar (la lacune signalée plus haut rend cet endroit peu clair).

que le célèbre Erispoe († 857), rattaché fort anciennement par les trouveurs à la geste carolingienne ; d'après notre poème, Rispeu avait épousé une sœur de l'empereur, qui fut la mère d'Anseïs. Ce personnage d'Anseïs est inconnu à toute la tradition épique[1] ; il paraît être de l'invention de celui qui naturalisa en France la légende de l'invasion de l'Espagne. Le surnom qui lui est donné dans la rédaction publiée par M. Alton est singulier ; il n'est justifié, et bien faiblement, que par un vers : quand Charles, à Saint-Fagon [2], investit Anseïs de la couronne d'Espagne, il lui dit : *Tu ies asés estrais de haut parage Pour estre rois d'Espaigne et de Cartage* (v. 105), ce qui suggère l'idée (adoptée par l'éditeur) de reconnaître dans *Cartage* Carthagène ; mais par la suite cette ville n'est plus jamais mentionnée autrement que comme surnom d'Anseïs dans les tirades en *-age* (p. ex. v. 597, 1177, 9203) [3]. La rédaction italienne, qui est d'accord avec notre poème pour l'origine d'Anseïs [4], ne connaît pas le surnom *de Cartage*, et ne mentionne Carthage nulle part.

Je crois en effet que ce surnom a été introduit dans le poème

---

1. Sur l'Anseïs de Cartage qui paraît dans *Aimeri de Narbonne*, voyez ci-dessous. L'Anseïs que mentionne Guiraut de Cabreira à côté de Floovent est très probablement le fabuleux roi de France, fils du roi Garin et de la fille d'un vacher, dont Jean Bodel fait le père de Pépin dans l'introduction des *Saisnes*. Voyez *Hist. poét. de Charl.*, p. 221. Cet Anseïs est mentionné dans d'autres poèmes. Ainsi on lit dans *Foncon de Candie* (éd. Tarbé, p. 160) : *Alez dire au bon roy du lignage Anseys*, et c'est lui qu'il faut reconnaître dans la locution *des le tens Anseïs* (*Anseï*, *Ansehier*) qu'on trouve par exemple dans le *Chevalier au Cygne* (éd. Hippeau, v. 318), dans *Doon de Maience* (v. 5030, 5860) et dans *Simon de Pouille* (Gautier, *Ép. fr.*, 2e éd., t. III, p. 348). [Cf. ci-dessous, p. 184, n. 1 et p. 186, n. 1.]

2. Sahagun, dans la Vieille Castille, anciennement San Fagon. Ce nom et quelques autres qui remontent à de fort anciennes traditions se mêlent dans notre poème à des dénominations géographiques de pure fantaisie.

3. *Cartage* figure en outre dans des formules comme *iaume de Cartage*, etc., qui ne renvoient à rien de précis.

4. Le ms. suivi par M. Ceruti porte *Ansuigi di Biaca*, mais il faut lire *di Brettagna* ; voy. la rubrique (citée par M. Alton, p. 493) du ch. 183 de la *Spagna* en prose qui contient le début de la *Seconda Spagna*, et où notre héros est appelé *Ansuigi di Ripess di Brettagnia*.

par le renouveleur auquel nous devons la seule forme qui nous en soit arrivée : il l'a emprunté à un personnage qui n'avait de commun avec le héros de ce poème que le nom d'Anseïs, et que nous voyons apparaître une seule fois dans *Aimeri de Narbonne* (voy. Alton, p. 427, 481) d'une manière assez énigmatique [1]. Il refuse, comme d'autres chevaliers, d'accepter l'investiture de Narbonne, parce qu'il ne veut pas rester *en la terre sauvage* et *guerpir sa terre et son manage* où personne ne lui fait la guerre : il semblerait donc d'après cela que *Cartage* désigne une ville située en pays chrétien ; toutefois il serait difficile de la désigner. Il me paraît plus probable qu'Anseïs de Cartage, comme Ernaut de Gironde, Guibert d'Andrenas, Bovon de Barbastre et d'autres, doit son surnom à la ville qu'il était censé avoir enlevée aux païens et prise pour lui, et que cette ville est bien Carthagène. Mais tout ce cycle de chants héroïques relatifs à la conquête de l'Espagne orientale par les Francs tomba vite dans un oubli relatif ; les noms seuls de quelques personnages surnagèrent, sans qu'on sût bien à quoi ils se rapportaient, et Anseïs de Cartage fut pris par l'auteur d'*Aimeri de Narbonne* pour un baron possessionné en France, qui avait simplement suivi Charlemagne dans l'expédition terminée par Roncevaux. Le poème primitif sur la seconde guerre d'Espagne avait pour héros un Anseïs, donné comme breton, fils de Rispeu et neveu de Salomon ; le renouveleur connaissait vaguement le nom d'Anseïs de Cartage et l'a appliqué à cet Anseïs, sans d'ailleurs en motiver l'application [2].

Si je me suis quelque peu arrêté à cette question d'importance secondaire, c'est que déjà sur ce point la comparaison de la version italienne avec le poème français semble indiquer que la seconde représente une forme du premier plus ancienne que

---

[*1. Cf. l'*Anseïs de Girona* de *Girart de Roussillon*. — N. b. un Anseïs de Carthage, s. d. païen, tué par Aïmer à Trapes, *Elie de saint Gilles*, v. 65 [cf. ci-dessus, p. 134 et n. 4].

2. Un rapprochement qui n'est sans doute que fortuit peut cependant être signalé. Un chroniqueur espagnol du XVIe s., Lopez de Ayala, fait de Julien un *conde de Espartaria*, et *Spartaria* a été au moyen âge un nom souvent donné à Carthagène.

celle qui nous est parvenue. M. Alton n'a pas signalé le fait, incontestable à mon avis, que le poème publié par lui et conservé dans tous nos manuscrits est le renouvellement d'un poème plus ancien [1]. Les vers du prologue nous l'indiquent suffisamment :

> Onques n'en fu la droite rime oïe.
> Chil jougleor vous en ont dit partie,
> Mais ils n'en sevent valissant une alie.....
> Par moi vous ert icheste radrechie.

Ce sont là les manières de parler habituelles aux renouveleurs [2]. Dès lors nous avons à nous demander si la rédaction italienne s'appuie sur le poème que nous avons, ou sur une forme antérieure. La question est assez intéressante à cause d'une circonstance particulière : il y a en effet entre les deux récits, outre beaucoup de divergences de détail, une différence sur un point essentiel, le caractère et le rôle de la jeune fille dont le déshonneur devient l'occasion de la guerre. Dans *Anseïs* c'est elle qui s'éprend du jeune roi : elle lui déclare son amour, et, refusée par lui, réussit par ruse à s'introduire dans son lit et à obtenir ce qu'elle désire en lui laissant croire qu'il a affaire à une fille de basse condition. Dans la *Seconda Spagna* c'est le roi qui se prend d'amour pour elle ; elle n'oppose, il est vrai, à sa déclaration aucune résistance, mais il n'en est pas moins gravement coupable d'avoir oublié ce qu'il devait à Isoré, qui lui avait recommandé sa fille en partant pour l'ambassade où il allait lui chercher une femme ; dans notre poème français, au contraire, toute la faute est du côté de Letise (la Violante du roman italien). Le récit italien est visiblement plus voisin de la légende espagnole, dans laquelle la jeune fille est présentée,

---

1. M. Paul Meyer (voy. Alton, p. 480) avait déjà appelé *Anseïs* « une chanson de geste renouvelée aux environs de l'an 1200, mais dont l'original peut avoir été fort ancien » ; c'est par une méprise, justement relevée par M. L. Gautier (voy. Alton, p. 423), que j'avais cru jadis que nous possédions deux rédactions différentes d'*Anseïs*.

2. On peut considérer comme un reste du poème primitif la laisse assonante 342-358, qui ne s'est conservée intacte que dans un manuscrit.

suivant les diverses rédactions, comme plus ou moins consentante, mais où la faute principale est toujours attribuée au roi. M. Alton (p. 495) pense qu'il n'est pas inadmissible que l'auteur italien ait connu la tradition hispano-arabe, qui représente la fille de Julien comme séduite (ou même violée) et non comme séductrice. Mais cela paraît extrêmement invraisemblable : quand même on aurait connu en Italie au XIV^e^ siècle la légende de la Cava, il est plus qu'improbable qu'on eût eu l'idée d'y reconnaître la source de l'histoire d'Anseïs et d'en rapprocher celle-ci. Il est bien plus naturel d'admettre que la rédaction italienne conserve en ceci l'état plus ancien du poème français. Il est certain en tout cas que celui-ci, tel que nous l'avons, nous représente une déviation de la tradition espagnole ; M. Alton le reconnaît, tout en ne distinguant pas entre deux rédactions françaises. Il est clair qu'on peut parfaitement attribuer cette déviation au renouveleur, et il n'est pas difficile de deviner ce qui la lui a suggérée : les chrétiens devant finalement triompher, il fallait que le droit fût autant que possible de leur côté, et pour cela il était nécessaire de réduire à sa plus faible dose la faute du roi Anseïs, ce qui aggravait d'autant l'odieux de la trahison d'Isoré. Le renouveleur s'est emparé, pour présenter Anseïs comme coupable à son insu d'offense envers Isoré, du moyen qu'avait employé l'auteur d'*Ami et Amile* pour excuser de même l'offense d'Amile envers Charlemagne : l'imitation est visible [1], et l'épisode est assez piquant

---

1. Cf. les passages :

Mout souavet s'est delez lui glacie...
« Se tu iez fame espeuse noçoïe,
Je te conjur de Deu le fil Marie,
Ma douce amie, retorne t'en arriere ;
Et se tu iez beasse ou chamberiere...
Remain huimais o moi a bele chiere... »
El ne dist mot, ainz est bien acoisie.
Am. et Am., v. 672-86.

Tout belement s'est jouste lui glachie...
Puis le conjure de Deu le fil Marie,

pour qu'on puisse difficilement croire que le rédacteur italien, s'il avait eu cette scène sous les yeux, l'eût transformée en un vulgaire récit de séduction réciproque. Il est donc probable que, pour ce trait au moins, la version italienne nous représente la chanson originale française, dont le rédacteur n'avait pas éprouvé les scrupules que devait avoir le renouveleur, et cette constation nous invite à comparer dans leur ensemble les deux formes du récit.

Il y a d'abord dans la *Seconda Spagna* beaucoup de traits qu'il faut sans hésiter attribuer au rédacteur italien, c'est-à-dire, suivant toute probabilité, à Andrea da Barberino. La *Seconda Spagna* est intimement rattachée aux romans qui en forment la préface et la suite ; le début du récit en a même été détaché pour être inséré dans la *Spagna*[1] ; un épisode de la fin est destiné à servir d'introduction aux *Storie Nerbonesi* et se trouve rappelé en tête de ce roman. Le récit même a subi des modifications d'un caractère cyclique : Isoré de Conimbres est devenu Isoré de Pampelune et a été identifié à l'Isoré, fils de Malceris de Pampelune, qui, dans la *Spagna* (d'après la seconde partie de *l'Entree de Spagne*), se convertit au christianisme, en sorte qu'en se faisant ici par vengeance adorateur de Mahomet il change une seconde fois de religion. L'expédition de Marsile en Espagne est racontée de façon à être mise en relation étroite avec les histoires narbonnaises : la plupart des villes qu'il prend, et dont le siège et la reddition sont rapportés avec une ennuyeuse

---

S'est gentis feme ne de haute lignie,
K'ele s'en voist, ke plus ne demort mie :
S'est camberiere, coie soit et tapie.
Chele se taist et li rois l'a baisie.

Anseïs, v. 704-15.

C'est donc à tort que M. Alton dit (p. 491) qu' « on a là une imitation de ces romans d'Arthur où les nobles demoiselles offraient souvent leur amour au premier chevalier venu ». L'imitation se rattache au contraire à plus d'un épisode de nos chansons de geste, et provient ici, comme on voit, directement de l'une d'elles.

1. Voy. ci-dessus, p. 173, n. 4.

monotonie, sont celles que doivent plus tard conquérir sur les Sarrasins les fils d'Aimeri de Narbonne, *la Infernace* (Andrenas), *Busbante* (Brusbant), *Cormasis* (Comarcis, c'est-à-dire Barbastre), *Gironda*, *Ansidonia* (Anseüne); reprises ici par Charlemagne, elles sont de nouveau enlevées aux chrétiens dans la suite de la *Seconda Spagna* (*l'Acquisto di Ponente*) dont je dirai un mot tout à l'heure, et c'est dans les *Storie Nerbonesi* qu'on voit Guibert, Bernard, Bovon, Ernaut et Garin s'en emparer une troisième fois. Tout cela est du fait du dernier compilateur, et il faut l'écarter pour avoir le squelette, assez décharné, à vrai dire, du poème français qui lui a servi de guide. Si nous admettons que ce poème est la forme plus ancienne de notre *Anseïs*, nous arrivons à le reconstituer dans ses traits essentiels en comparant le résidu de la *Seconda Spagna* à *Anseïs de Cartage*, et en ne retenant que ce qui est commun à la chanson française et à la rédaction italienne. Voici alors à peu près ce que nous pouvons regarder comme ayant formé le sujet du premier *Anseïs*.

Anseïs, fils de Rispeu de Bretagne, est laissé comme roi chrétien en Espagne par Charlemagne après la conquête totale de ce pays qui suit la revanche de Roncevaux ; Isoré de Conimbres lui est donné comme principal conseiller. Il engage le jeune roi à demander en mariage la fille de Marsile, qui s'est retiré en Afrique où il possède un royaume : de la sorte les prétentions du nouveau et de l'ancien maître de l'Espagne seront conciliées. Anseïs accepte cette proposition, et Isoré part pour l'Afrique, où il fait sa demande, qui est agréée. Mais pendant son absence Anseïs, malgré les recommandations de Charlemagne et la promesse faite à Isoré, déshonore la fille de celui-ci ; il en a un fils, appelé Tierri[1]. Revenu de son ambassade, Isoré apprend l'outrage qui lui a été fait ; il dissimule le ressentiment qu'il en éprouve, et retourne en Afrique soi-disant pour ramener à Anseïs sa fiancée[2] ; mais, arrivé à la cour de

1. *Sec. Spagna*, p. 19 ; *Anseïs*, v. 11020, 11241. [*Ce fils joue un grand rôle dans la deuxième partie de *Lion de Bourges*, voy. *Herpin* [*Der weisze Ritter oder Geschichte von Herzog Herpin von Bourges*], p. 211 ss.]

2. Dans *Anseïs* il l'a déjà ramenée sur son vaisseau, mais il l'a laissée

Marsile, il renie la foi chrétienne, décide Marsile à réunir une immense armée sarrasine, et tous deux envahissent l'Espagne. Anseïs perd l'une après l'autre ses principales villes, et se voit bientôt assiégé dans sa capitale [1] ; il réussit à enlever, avec son consentement d'ailleurs, la fille de Marsile, l'épouse [2], et a bientôt d'elle deux fils, Gui et Jean [3]. Mais, pressé par le nombre des ennemis et le manque de vivres, il se détermine à envoyer demander secours à Charlemagne. Le vieil empereur décide non sans peine ses barons, las de guerroyer, à une expédition qu'il leur promet devoir être la dernière ; il ne peut y prendre part que traîné dans un char [4]. Il traverse l'Espagne, arrive

---

devant Conimbres (présentée tout le temps comme un port de mer), et il la reconduit malgré elle à son père, ce qui est moins simple et moins vraisemblable que le récit italien. Dans *Anseïs* Isoré veut ensuite épouser lui-même la fille de Marsile, tandis que dans la *Sec. Spagna* elle a un autre prétendant (p. 72-73).

1. Cette capitale est appelée dans la *Sec. Spagna* simplement *il Cievo di Spagna* (*le chief d'Espagne* évidemment dans le français) ; *Anseïs* place le siège autour de la ville de *Castesoris* [*c'est *Castrojeriz* ; voy. Morel-Fatio, *Études sur l'Espagne*, I, 2e éd., p. 6]. Les deux textes s'accordent, dans la partie antérieure du récit, à mettre la résidence du roi d'Espagne à *Morligane*, ville qui ne paraît pas plus réelle que Castesoris [cf. l'addition ci-dessus]. *Le chief d'Espagne* désigne peut-être Tolède.

2. Dans la *Sec. Spagna* elle n'est prise que plus tard, lors de la victoire définitive (p. 99) ; mais un récit semblable à celui du français paraît bien préparé par ce qui est dit p. 72 qu'elle accompagnait son père dans son expédition, et « teneva uno padiglione come reina ». — M. Ceruti (p. XXX) croit trouver une contradiction dans le texte qu'il publie, d'après lequel Anseïs épouserait (ch. XXV) la fille d'Isoré, tandis qu'au ch. XXIV il aurait épousé celle de Marsile, et M. Alton (p. 498) lui donne raison ; mais M. Ceruti n'a pas compris le texte qui dit très clairement au chap. XXV qu'Anseïs donna la fille d'Isoré pour femme à « Galion di Brava ». — Ailleurs encore (p. 494) M. Alton a suivi à tort M. Ceruti, qui ponctue son texte tout de travers (p. 5) : la réplique *Ancora sarò vostro servidore* appartient à Isoré et non à Marsile.

3. D'après M. Alton (p. 497) la *Sec. Spagna* ne donne à Anseïs qu'un fils de sa femme, *Joans* ; mais on parle plus loin de *Guidone* (p. 124).

4. Cela n'est pas dit dans la *Sec. Spagna* pour l'expédition elle-même, mais au retour on voit l'empereur arriver en char à Narbonne, où le jeune Guil-

devant la ville assiégée et la délivre ; Isoré et Marsile sont pris et mis à mort, et Anseïs se retrouve en possession paisible de son royaume ; Charles retourne en France, où il ne tarde pas à mourir.

A ce fond simple le poème actuel d'*Anseïs* ajoute de nombreux épisodes, dont les uns ont pu déjà se trouver dans la chanson plus ancienne (comme les longues descriptions de batailles), dont les autres sont bien probablement introduits par le renouveleur. Tel est d'abord le peu intéressant récit du combat singulier que livre en Afrique au roi Agoulant Raimond de Bascle, donné à cette seule intention pour compagnon d'ambassade à Isoré ; puis les amours de Brandimonde, femme de Marsile, avec ce même Raimond qu'elle finit par épouser; amours imitées surtout, semble-t-il, de celles de Sebile et de Baudouin dans les *Saisnes* ; citons encore la longue histoire des espions envoyés par Marsile en France et de leur rencontre avec les messagers d'*Anseïs* ; le passage miraculeux de la Gironde où une biche précède l'armée (emprunté à des récits bien plus anciens) ; l'histoire, assez heureusement inventée, de l'acte courageux par lequel le jeune fils d'Anseïs livre Conimbres aux Français ; l'effondrement de la ville de Luiserne à la prière de Charlemagne (également emprunté à d'autres poèmes) ; l'historiette du scandale éprouvé par Marsile à la vue de la façon peu chrétienne dont on traite les pauvres à la cour de l'empereur (anecdote qui a circulé sous diverses formes [1]). On voit que le renouveleur a eu surtout recours au procédé, familier à ses pareils, de l' « adaptation » pour arriver à enfiler sa douzaine de milliers de vers. Ils se lisent sans trop d'ennui parce qu'ils appartiennent encore à une assez bonne époque ; mais il n'y a d'intérêt réel que dans la première partie, dont le motif principal, d'ailleurs faiblement traité, est emprunté à la tradition espagnole.

---

laume le porte dans ses bras au palais. Dans *Anseïs* Dieu, sur la prière de Charles, fait un miracle et lui rend sa force juvénile pour prendre part au combat.

1. Voy. *Journal des Savants*, 1893, p. 296 [art. de G. Paris sur *la Légende de Saladin*].

Disons un mot pour terminer du petit roman parfaitement insipide qui, sous le titre de l'*Acquisto di Ponente*, forme la seconde partie de la *Seconda Spagna*. Il a pour unique raison d'être le besoin de relier la *Seconda Spagna* aux *Storie Nerbonesi* en nous racontant comment le fameux Tibaud d'Arabie reconquit l'Espagne et notamment les villes de *Busbant*, *Cormasis*, *Gironda*, *Ansidonia* (*la Infernace* est ici oubliée), dont la reprise devait illustrer les fils d'Aimeri de Narbonne (on y voit aussi apparaître Orable, la femme de Tibaud et la future femme de Guillaume) ; cette conquête se fait aux dépens de Jean et Gui, les deux fils d'Anseïs, mort à la fin de la première partie, et grâce à la complicité des *Maganzesi*, devenus les maîtres de la France. Tout le caractère de ce récit, où fourmillent les noms purement italiens (l'un des héros s'appelle notamment Alessandro d'Ancona), et qui est attribué à l'arabe Aldolieri d'Escalone [1], justifie pleinement l'opinion de M. Mussafia [2], d'après laquelle nous avons affaire ici à une œuvre tout italienne, pièce de rapport destinée à boucher un trou dans l'immense bâtiment des *Reali di Francia*.

En France aussi il a dû exister une continuation de l'*Anseïs de Cartage* ; c'est ce que nous permettent de croire les vers qui suivent l'*explicit* dans un des manuscrits (D, ms. de Lyon, du XIII[e] siècle) :

Or vient chançon qui bien doit estre en pris,
Tele n'oïstes par homme qui soit vis,
Coment morut li bons rois Anseïs,
De ses trois fiz qui tant furent hardis ;
Cil jogleor si vos en ont servis,
Mes il ne(n) sevent l'estoire dont el vint :

---

1. Cet Aldolieri, témoin oculaire, laisse son livre à Nimes où Amoret de Paris le trouve quand Guillaume d'Orange prend Nimes et le traduit d'arabe en français ; plus tard le Florentin Anselmo, l'ayant lu à Paris, le met en *taliano* et le porte à Florence « le 20 mai 1211 ». Toutes ces dates sont contenues dans des attestations solennelles à la fin de l'ouvrage. M. Ceruti soutient avec conviction l'authenticité de la dernière : pourquoi pas des deux autres ?

2. Voy. Alton, p. 198.

El fu trovee el mostier saint Martin,
Coment li rois Anseïs fu traïz
Après la mort le filz au roi Pepin,
Dont mainte dame fu veve sanz mari[1].

Cette courte indication suffit à nous montrer que la chanson en question, dont il est permis de peu regretter la perte, n'avait rien de commun avec l'*Acquisto di Ponente*, où il n'est question ni de la mort de Charlemagne ni d'une trahison dont Anseïs aurait été victime. On sait d'ailleurs qu'en général les poèmes français d'aussi basse époque que devait l'être cette suite n'ont pas pénétré en Italie.

En somme la chanson d'*Anseïs* est surtout intéressante par son rapport avec la tradition relative à la conquête de l'Espagne par les Arabes ; elle a existé dans une forme plus ancienne que celle où nous l'avons, forme que nous pouvons en partie restituer à l'aide de la rédaction italienne. La comparaison de cette rédaction avec le poème français nous montre une fois de plus de quelle utilité les romans italiens relatifs au cycle de Charlemagne peuvent être pour la connaissance de notre ancienne épopée et la critique des monuments qui en subsistent. Il resterait, pour compléter cette étude, à rechercher quelles traces on peut trouver dans la littérature italienne de l'existence du thème d'*Anseïs* antérieurement à la rédaction du XIV^e^ siècle qui constitue la *Seconda Spagna*.

[*Rassegna Bibliografica della Letteratura Italiana*, anno I, n. 6, 1893, pp. 174-183.]

[*1. Autre histoire des nouvelles guerres d'Anseïs et de sa mort dans *Lion de Bourges* (*Herpin* [*v. Bourges*], p. 180 ss.).]

LA LÉGENDE DE PÉPIN « LE BREF ».

Si l'on se souvient aujourd'hui du roi Pépin [1], en dehors du monde des érudits, c'est parce qu'il a été le premier roi de la race carolingienne et le père de Charlemagne. Son nom est, en outre, devenu inséparable du surnom de « bref », mot qui n'a même, en français, son sens latin de « petit de taille » qu'en s'appliquant à lui. Cependant notre ancienne épopée ne faisait pas à son souvenir une place aussi restreinte : il a été l'objet de récits et de chants épiques, qui ont presque tous disparu, mais qui ont laissé certaines traces ; il joue en outre, dans diverses chansons de geste conservées, un rôle peu glorieux, il est vrai, mais central. Je voudrais esquisser ici ce qu'on peut appeler l'histoire poétique de Pépin ; il y aurait certainement beaucoup à faire pour compléter ces indications [2]. Si l'ami regretté en souvenir

---

1. Je suis l'usage qui prévaut depuis quelque temps en imprimant *Pépin* ; mais anciennemenr la première voyelle de ce nom était un *e* féminin (venu du premier *i* de *Pipin* = Pippinum par dissimilation). C'est ce qui explique les formes variées comme *Peupin*, *Pupin*, *Popin*, *Poupin*. L'histoire du nom commun *pépin*, d'origine inconnue et propre au français, est pareille à celle du nom propre. Dans son avant-dernière édition, l'Académie écrivait encore *pepin* (et cette prononciation s'entend encore) ; mais elle écrivait *pépinière* : cette inconséquence, signalée par Littré, a disparu de l'édition de 1878, où on lit *pépin* comme *pépinière*. Notons que c'est par erreur que Carpentier, suivi par Littré, attribue à *pepin*, dans un texte du XIVe siècle, le sens de « jardinier » : les *Pepins* de la *Pepiniere* sont les membres d'une famille Pepin dont la résidence s'appelait la Pepinière.

2. J'ai donné jadis une première ébauche de cette esquisse dans l'*Histoire poétique de Charlemagne*, liv. II, ch. II. Je rectifie ici tacitement quelques erreurs de détail contenues dans ce passage, et surtout j'ajoute des renseignements nouveaux. Je laisse presque entièrement de côté, comme on le verra, l'histoire du mariage de Pépin avec Berte, qui remplit la plus grande partie du chapitre de l'*Histoire poétique*. — Mon ami Pio Rajna a bien voulu m'en-

de qui je publie ces pages était encore là, il m'aurait certainement fourni, pour la partie historique, plus d'une addition ou rectification ; en les écrivant, comme chaque fois qu'il m'arrive de toucher à quelque sujet des époques mérovingienne ou carolingienne, je sens cruellement le vide que sa mort imprévue a ouvert dans nos rangs.

I

Il semble que la filiation de Pépin n'ait jamais dû s'oublier : en effet le nom de Charles Martel est resté vivant dans l'épopée. Toutefois il n'y a, à ma connaissance, parmi nos chansons, que les *Lorrains* où le père de Pépin, Charles Martel, soit désigné avec exactitude [1] ; il est vrai qu'il est donné comme roi et

---

voyer le chapitre qu'il avait écrit sur *Anseïs et Pépin* pour ses *Origines de l'épopée française*, et qu'au dernier moment il a laissé de côté. Ce chapitre m'est arrivé quand la présente étude était à l'impression ; j'ai pu cependant encore profiter de quelques indications de l'auteur (par exemple en ce qui concerne Gaifier de Bordeaux, dont j'avais oublié de parler).

1. On peut y ajouter *Auberi le Bourguignon*, qui se rattache aux *Lorrains* en cela comme en plus d'un autre trait. Je ne compte pas la *Berte* d'Adenet, qui ne fait dans son prologue que suivre les *Lorrains*. Il en est de même de la petite et curieuse *Chronique des rois de France* (Jubinal, *Nouv. Rec.*, t. II, p. 21), où une histoire absolument fantastique des premiers rois de France donne comme onzième roi « Ancheïs », père de « Philippe le Gros » : *Et après vint Charles Martiax, Qui clers haï et Sarrasins, Après lui vint ses fils Pepins*. On pourrait ajouter le témoignage de *Girart de Roussillon*, où Charles Martel était sans doute originairement le vrai Charles Martel et n'a été confondu que par des arrangeurs relativement récents avec Charles le Chauve (voy. P. Meyer, *Girart de Roussillon*, p. LVIII ; Rajna, *Le Origini dell' epopea francese*, p. 233 ; Stimming, *Girart von Rossillon*, p. 47-74). Pépin y est représenté comme le fils de Charles Martel et est qualifié (traduction P. Meyer, § 561) de « damoiseau de bonne mine, sage, courtois, plein de libéralité » ; plus loin (§ 616) on voit Girard emmener le jeune Pépin à Rome et le faire couronner roi des Romains. Mais toute la partie du poème où figure Pépin est d'un renouveleur, probablement moine, qui était assez savant pour introduire le fils historique de Charles Martel dans son roman. Voy. aussi Feist,

même empereur, ce qui était bien naturel ; mais d'ailleurs ses rapports avec l'Église, des biens de laquelle il s'empare pour subvenir à ses frais de guerre, sont présentés avec une certaine fidélité. Charles Martel étant mort (de blessures reçues dans un grand combat), son fils « Pepinet », encore tout jeune, est couronné grâce à la vigoureuse intervention du lorrain Hervi. Tout cela est de l'invention pure, mais conserve au moins la tradition authentique en ce qui concerne le père de Pépin. Il n'en est pas de même ailleurs. Jean Bodel[1], dans sa *Chanson des Saisnes*, fait de Pépin le fils d'Anseïs. Cet Anseïs aurait été lui-même le fils naturel d'une femme d'humble condition (fille d'un vacher) et de Garin [2], qui avait été élu roi de France après la mort, sans héritiers, de Charles le Chauve et de Charles Martel, derniers rois du lignage de Clodoïs et de son fils Floovent. Élevé dans l'obscurité, Anseïs s'était fait connaître par un exploit éclatant. Les descendants du « Saisne » Brunamont, qui avait épousé la fille de Floovent, revendiquaient la couronne de France, et il avait été convenu que la question serait décidée par un combat singulier entre deux champions ; mais aucun Français n'osait combattre le redoutable Brohier, quand Anseïs, simple écuyer, se présenta. On l'arma chevalier sur-le-champ : il vainquit Brohier, et les Saisnes se retirèrent tout confus. Anseïs fut alors couronné roi à Saint-Denis, et c'est de lui que naquit Pépin. Ce récit était certainement le sujet d'un poème ancien [3]

Zur Kritik der Bertasage (Marbourg, 1886), p. 33. [*Aj. le *Charles Martel* de Bruxelles (Meyer, *Gir. de Rouss.*).]

1. *La Chanson des Saisnes*, par Jean Bodel, p. p. Francisque Michel (Paris, 1839), t. I, p. 4-9 et 165-166.

2. Ce Garin est appelé *le Pohier* (Picard) dans le premier passage (la variante isolée d'un ms., *Pontier*, est à rejeter) ; dans le second passage, il est appelé, suivant chacun des trois manuscrits consultés par l'éditeur, Garin *de Baiviere, de Sansuerre* ou *de Lancele*, et semble être donné comme appartenant au « parage » des rois précédents. Dans le dernier passage deux des trois mss. portent *Girart* au lieu de *Garin*, mais les trois mss. donnant Garin au second passage, c'est ce nom qui est authentique.

3. Ancien relativement, car il est clair que nous avons là l'application à un personnage, dont on ne savait plus guère que le nom, d'un lieu commun que nous retrouvons plus d'une fois dans notre épopée.

qui s'est perdu, mais non sans avoir laissé quelques autres traces dans la tradition et sans avoir rendu célèbre le nom d'Anseïs [1]. Ce nom est, en réalité, celui du bisaïeul de notre Pépin, *Ansegisus* ou *Ansegisilus*, père de Pépin II, « le Moyen », comme on l'appelle pour le distinguer de son grand-père et de son petit-fils [2]. Dès lors on peut se demander si le roi Pépin n'a pas pris, dans certains récits légendaires qui le concernent, la place de son grand-père, comme l'a fait si souvent Charlemagne pour Charles Martel. Ce qui appuie cette hypothèse, c'est qu'il semble que le fameux surnom de *Brevis*, aujourd'hui inséparable du nom du roi Pépin, appartenait originairement à son aïeul. Aucun contemporain, il est vrai, ne le donne à l'un ou à l'autre, ni ne parle de l'exiguïté de leur taille, et celui des deux qui est le plus anciennement désigné comme petit est même le roi et non le maire du palais. Mais le fait que des auteurs du XI[e] et du XII[e] siècle attri-

---

1. La locution *des le tens Anseïs* (*Ansebier*, *Anseï*), pour indiquer une époque très ancienne, se trouve, par exemple, dans le *Chevalier au Cygne* (éd. Hippeau, v. 318), dans *Doon de Maience* (v. 5031, 5860) et dans *Simon de Pouille* (Gautier, *Épop. fr.*, 2[e] éd., t. III, p. 348). Dans *Foucon de Candie*, le roi Louis est appelé *le bon roi du lignage Anseïs* (éd. Tarbé, p. 160). [**F. de C.*, ms. de Boulogne, 24 *d*, Foucon dit à son père [éd. Schultz-Gora, v. 640-4] :

> Donés moi, sire, que tant m'avés promis,
> Le blanc hauberc au bon roi Anseïs :
> Ja n'ert par arme ne fausé ne malmis.

(*Anfelis*, etc., dans Tarbé, p. 9).] C'est bien probablement le même Anseïs dont Guiraut de Cabreira, dans son célèbre *Ensenhamen*, reproche au jongleur Cabra de ne pas connaître la chanson (Bartsch, *Chrest. prov.*, 4[e] éd., col. 86). [Cf. ci-dessus, p. 173, n. 1, et 174, n. 1.]

2. On sait que les noms de Pépin *de Landen* et de Pépin *d'Héristal* ou *de Héristal*, qui figurent encore dans nos histoires, n'ont aucun fondement historique et ne paraissent pas avoir été inventés avant le XIII[e] siècle. Il serait vraiment temps de les faire disparaître. M. André Berthelot, en parlant du second Pépin (*Histoire générale du IV[e] siècle à nos jours*, par Lavisse et Rambaud, t. I, 1893, p. 277), dit : « Pépin le Jeune, que nous appelons d'Héristal. » J'aurais préféré que l'auteur, qui est d'ailleurs très bien informé, eût dit : « qu'il ne faut pas appeler d'Héristal. »

buent le surnom de *Brevis* à celui-ci [1] paraît très probant : il est, en effet, naturel que l'on ait fait passer le surnom d'un grand-père complètement oublié à un petit-fils beaucoup plus en vue [2], tandis que l'inverse ne s'expliquerait pas. Le vrai Pépin le Bref est donc bien probablement le fils d'Anseïs, le père de Charles Martel [3].

---

1. Adémar de Chabanais le désigne (liv. I, ch. LXIX) comme *Pipinus Brevis*, et (liv. II, ch. 1) *Pipinus Vetulus vel Brevis*. Il est également appelé *Pippinus Brevis* dans un *Catalogus regum Francorum* du XII[e] siècle (Pertz, *SS.*, V, 18), et dans les *Nomina regum Francorum* (1180) on lit encore : *Karolus Martellus, filius Pippini brevis staturae, qui filius fuit Ansigisi* (Pertz, *SS.*, X, 138). Les *Chroniques de Saint-Denis* suivent encore la même tradition : « Cet Ansegise fu pere Pepin le Brief le pere Charles Martel » (liv. V, ch. XXIII ; cf. ch. XX, où le ms. suivi dans l'édition offre d'ailleurs un texte très tronqué). Paulin Paris remarque même à ce propos : « Tous les anciens chroniqueurs français ont donné au père de Charles Martel le surnom qui n'est pourtant resté qu'à son fils. » — Le chroniqueur italien Jacques d'Acqui (fin du XIII[e] siècle) s'embrouille étrangement dans ses réminiscences sur les deux Pépin, où il en mêle de plus confuses encore sur saint Arnulf et Anseïs, fondus en un *Alnulfus de Assigio*. Le passage est assez curieux pour être cité comme un échantillon des connaissances historiques du temps. Voici comment Jacques esquisse l'histoire des Carolingiens : « Primus omnium in principio parentelle absque regno fuit comes Alnulfus de Assigio, vir sanctus, qui a baronibus Francorum fuit vocatus ad regendum [regnum] Francie sicut vicarius et non sicut rex, donec proceres regem facerent. Iste stando in vicaria genuit filium nomine Pypinum, corpore parvulum, quem regni gubernatores Francie statim regem fecerunt, et sic est primus rex de secunda familia que vocatur de familia Karoli magni. Hic Pipinus genuit... Karolum Martellum... Iste genuit duos filios, scilicet Karolum et Pipinum secundum. » C'est donc le père de Charles Martel qui est *parvulus corpore* ; mais plus loin nous lisons : « Pipinum regem Francorum primus istius nominis sequitur in regno filius ejus Karolus Martellus... Iste habuit tres filios, scilicet Pipinum nanum, qui fuit Pipinus secundus, et Karos lummanum et Grossonem. » (*Mon. hist. patr.*, III, 1399, 1478.) Jacque-d'Acqui dépend ici comme en beaucoup de points de Godefroi de Viterbe.

2. C'est de même que Hugues *Capet* porte couramment le surnom qui appartient réellement à son père et non à lui.

3. Le plus ancien document sur la « brièveté » du roi Pépin est le passage du moine de Saint-Gall dont il sera parlé tout à l'heure. On ne trouve

Je dis « le vrai Pépin le Bref » ; mais pour celui-ci même il est fort possible que le surnom ait son origine dans la poésie et non dans la réalité [1]. On a remarqué, en effet, avec raison, que pour le roi Pépin ce surnom est intimement lié à l'épisode de son combat contre un lion, épisode qui appartient certainement à la légende. Si le surnom a été primitivement donné à Pépin II, c'est lui aussi qui a dû être avant son petit-fils le héros de l'épisode en question. Mais dans la tradition qui nous est parvenue il n'est attribué qu'au roi Pépin, père de Charlemagne. Cette tradition se présente sous trois formes différentes. La plus ancienne est dans le livre célèbre qu'un moine de Saint-Gall, bien probablement Notker le Bègue [2], offrit à Charles le Gros en 884. Il est curieux de constater que déjà dans la famille impériale l'attribution de cette histoire au père de Charlemagne (trisaïeul de Charles le Gros) ne soulevait aucune objection. Le lieu de la scène dans le récit de Notker, n'est pas déterminé : Pépin sachant que les principaux chefs francs le méprisent (évidemment à cause de sa petite taille), fait amener un taureau et un lion, et, quand le lion a renversé le taureau et va le

---

ensuite rien dans les textes latins jusqu'aux *Annales Elnonenses minores* (1064), où on lit : *Karolus imperator filius Pippini parvi* (Pertz, *SS.*, V, 18) : dans la *Genealogia regum Franciae comitumque Flandriae* (1120), en vers rythmiques, on trouve également : *Karolus quippe Martellus a Pippino nobili Genuit parvum Pippinum, patrem magni Karoli* (Pertz, *SS.*, IX, 308). Ces textes sont cités par MM. Hahn (*Jahrbücher des fränk. Reichs*, 741-752, p. 9, n. 6), et Œlsner (*Jahrbücher des fr. R. unter König Pippin*, p. 11, n. 6); et ces deux savants sont portés à penser que le surnom de *Brevis* appartient originairement au second Pépin et non au troisième.

1. M. A. Berthelot (*Histoire générale du* IVe *siècle à nos jours*, t. I, 1893, p. 297) remarque sur le roi Pépin : « Le surnom sous lequel il est connu, le Bref, paraît n'être qu'une traduction de son nom même de Pépin. » Je ne sais où l'auteur a pris cette idée. Le nom de *Pippin*, qui, si je ne me trompe, apparaît pour la première fois avec Pépin le Vieux (dit à tort de Landen), grand-père maternel de Pépin le Moyen, et n'a jamais été porté que par ses descendants, est d'une origine inconnue, d'une forme assez singulière et d'une signification tout à fait obscure.

2. Voy. Scherer, *Gesch. der deutsch. Literatur*, 4e éd. (Berlin, 1887), p. 816.

dévorer, il descend seul de son trône, au milieu de la terreur de tous les assistants, et tranche d'un coup d'épée la tête des deux animaux féroces ; puis, s'adressant aux grands stupéfaits : « Croyez vous, leur dit-il, que je puisse être votre maître ? N'avez-vous pas entendu raconter ce que le petit David a fait à l'immense Goliath ou le tout petit (*brevissimus*) Alexandre à ses gigantesques compagnons ? [1] » Le livre de Notker est resté à peu près inconnu au moyen âge ; c'est donc dans la tradition orale qu'un interpolateur du biographe de Louis le Pieux connu sous le nom de l'Astronome limousin a dû puiser la connaissance de cette histoire, à laquelle il fait allusion en la plaçant à la villa royale de Ferrières en Gâtinais [2]. C'est aussi de la tradition que s'était inspiré le sculpteur qui, au XIII[e] siècle, avait représenté au portail de Notre-Dame de Paris le roi Pépin debout sur le lion qu'il vient de tuer [3]. Du moins les historiens latins ou français ne contiennent, que je sache, aucune mention de cette histoire jusqu'à la publication en 1601, par Canisius, de l'œuvre du moine de Saint-Gall.

Le récit d'Adenet le Roi est tout différent de celui de Notker :

---

1. L. II, c. XXIII. Je ne sais d'où provient ce conte du petit Alexandre matant ses *procerissimos satellites* ; en tout cas on peut être sûr que l'allusion est du fait du rédacteur monacal. — Dans le chapitre suivant, Notker raconte un trait de courage de Pépin encore plus extraordinaire : il rencontre, à Aix, l' « ennemi » lui-même, et le transperce de son épée ; mais comme il n'a frappé qu'une ombre, l'épée violemment poussée s'enfonce dans le sol si profondément qu'il a la plus grande peine à la retirer. Sans s'émouvoir, Pépin fait évacuer l'eau souillée par le contact de l'esprit immonde et prend le bain qu'il avait l'intention de prendre. C'est, on le voit, par avance, un vrai Richard sans Peur (cf. ci-dessous, p. 194, n. 2). [Sur *le duel de Pépin le Bref contre le démon*, cf. *Romania*, XXX, 467.]

2. Pertz, *SS.*, II, 641. Ce passage a été interpolé par un moine de Ferrières dans une énumération de monastères aquitains restaurés ou fondés par Pépin, au milieu desquels l'abbaye de Ferrières est tout à fait déplacée (voy. D. Bouquet, VI, 95, n.).

3. Voyez les descriptions anciennes des statues de rois au portail de Notre-Dame. Le lion dans cette représentation n'était pas décapité ; il semble donc que l'artiste avait suivi une version plus semblable à celle d'Adenet qu'à celle de Notker.

la scène est à Paris ; un lion terrible, qu'on nourrissait depuis longtemps, brise la cage où il était enfermé, tue son gardien, et se lance dans le jardin où le roi Charles Martel, entouré de sa famille, prenait son repas ; le roi s'enfuit avec sa femme, mais Pépin s'empare d'un épieu, marche au lion et lui enfonce l'épieu dans la poitrine ; il n'avait alors que vingt ans [1]. Adenet a-t-il suivi une tradition particulière, ou s'est-il borné à développer la seule notion que lui fournissait la tradition ancienne, à savoir que Pépin avait tué un lion [2] ? La seconde hypothèse serait assez plausible : la prouesse de Pépin est ici plus banale que chez Notker, et un trait de courage tout à fait analogue a été attribué à d'autres qu'à lui [3]. Toutefois un témoignage notablement antérieur à Adenet nous disant aussi que Pépin *A Paris le lion vainqui* [4], il faut plutôt croire que la scène s'était anciennement localisée dans le palais de Paris, et dès lors il est probable qu'elle avait pris la forme qu'elle a chez Adenet [5].

Tout autre encore est la façon dont le compilateur liégeois Jean des Prés ou d'Outremeuse, au XIV^e^ siècle, raconte l'exploit de Pépin. Celui-ci, du vivant encore de son père, a secouru le roi Udelon de Bavière contre les Hongrois et les Danois ; il atteint, dans une forêt, le roi Julien de Danemark qui s'enfuyait, le combat et va le tuer, « quant un grant lyon savage qui habitoit en chis bois si vient la corant [6] ». Le lion attaque Pépin ; une

---

1. *Berte aus grans piés*, éd. Scheler, v. 36-78. La mise en prose de Berlin ne lui donne que seize ou dix-sept ans.

2. Les allusions à ce haut fait sont généralement très vagues et ne sont pas nombreuses. On lit, par exemple, *Pepin qui ocist le lion* dans *Mainet* (IV, 55) et dans *Doon de la Roche* (v. 2042 ; cf. 2219).

3. Voy. P. Cassel, *Löwenkämpfe* (Berlin, 1875). Dans cette étude d'ailleurs fort savante, mais gâtée par des rêveries mystiques, l'auteur, chose singulière, a précisément oublié le fameux combat de Pépin.

4. *Le roman du comte de Poitiers*, p. p. Francisque Michel (Paris, 1831), v. 12.

5. Voyez aussi la remarque faite plus haut sur la statue de Notre-Dame.

6. Un lion dans une forêt de Bavière, cela n'a rien d'extraordinaire pour un romancier du XIII^e^ ou du XIV^e^ siècle. Mais Jean des Prés, rationaliste à sa manière, a trouvé bon d'ajouter une explication : « Chis lyons avoit longtemps

lutte terrible s'engage; enfin Pépin peut tirer son couteau et tue le lion : « Après vint a son cheval, qui mult estoit navreis, et atachat le lion a la couwe de son cheval et l'amenat avuec li a l'oust. » Rentré en France, « adont fist le petis Pepin ameneir avuec ly sour une somier le lyon, assavoir le peaulx foree de strain ; si en fisent tous les Franchois grant fieste, et fut pendue en palais a Paris [1]. » Nous avons sans doute encore ici un simple développement, dû à l'auteur de quelqu'un des nombreux poèmes inconnus de nous qui garnissaient l'extraordinaire « librairie » de Jean d'Outremeuse, de la donnée légendaire du lion tué par Pépin.

Quoi qu'il en soit, le souvenir de cet acte héroïque était indissolublement lié à celui de la petite taille du héros, et l'un et l'autre s'étaient attachés au père de Charlemagne : l'imagination se plaisait au contraste de sa petitesse avec la grandeur légendaire de son fils. Dans le poème perdu du *Couronnement de Charles*, dont nous possédons un abrégé norvégien, les Français, en voyant le jeune roi monté sur un puissant cheval, remercient Dieu d'avoir permis qu'un homme aussi petit que l'était Pépin ait pu engendrer un fils aussi grand [2]. Son nom se présente rarement dans les textes sans être accompagné de l'épithète « petit » [3]. Cette petitesse n'est pas toujours excessive : elle

---

devant esteit aporteis de Tharse en une hughe de fier, et avoit esteit presenteit al roy de Bealwier : mains ons l'avoit si mal gardeit qu'illh escapat et entrat en chis bois, si n'osoit la passeir nullui, car illh devoroit les gens mult crueusement. »

1. *Ly mireor des hystores* (Bruxelles, in-4°), t. II, p. 409, 440.

2. *Karlamagnus Saga*, éd. Unger, I, 23.

3. *Pepins li petis rois de France* (*Mainet*, I, 146); *D'Anseïs fu Pepins, qui pros fu et petis* (*Saisnes*, t. II, p. 166); *Pepin le petit* (Philippe Mousket, 2147, 2155, 2158), etc. — On remarquera que jamais dans les textes français du moyen âge on ne trouve ce Pépin *le Bref* que nos livres d'histoire se transmettent depuis la Renaissance : la forme *Bref* vient du *Brevis* des chroniqueurs latins, *brief* n'ayant pas plus ce sens en ancien français que *bref* en français moderne. Nous avons vu cependant les chroniqueurs de Saint-Denis appeler *Pepin le Bref* le père de Charles Martel; mais ce n'est encore qu'une traduction littérale du *Pippinus Brevis* de leur modèle latin. Je citerai ici un curieux exemple de la persistance de la tradition. Catherine de Médicis,

n'était même réelle, dit Jean d'Outremeuse, que relativement à la haute stature de ses contemporains. On pouvait d'ailleurs l'apprécier, car, d'après une légende de provenance érudite qui courait le pays de Liège aux XIII^e^ et XIV^e^ siècles, Pépin avait élevé dans l'église de Herstal un crucifix qui était juste de sa taille, et cette taille était de cinq pieds, ce qui était une grandeur raisonnable [1]. D'après Adenet il avait même cinq pieds et demi [2], taille à peine inférieure à la moyenne, même en tenant

---

voulant marier son fils, le duc d'Alençon, avec Elisabeth d'Angleterre, demanda à l'envoyé anglais Smith si la petite taille du duc ne serait pas un obstacle. Smith répondit que non, et il cita l'exemple de Pépin le Bref, qui n'allait pas à la ceinture de la reine Berte (H. de la Ferrière, *Revue des Deux Mondes*, 15 octobre 1881, p. 889).

1. « Ly fis [de *Charmartel*] fut uns nains selonc la grandeche des gens qui adont rengnoient ; et se dient aleun qu'illh ne tenoit que trois piés et demy de long, mais je ne says queis les piés estoient, mains al jour d'huy illh sembleroit gran par raison, car illh tenroit bien V piés selonc chen que ons trueve en une hystoire approvee... Et se vos volés savoir la veriteit de sa grandeche, si aleis en l'engliese de Harsta, et regardeis le crucifis de l'engliese, que Pepin fist faire de sa propre grandeche pour avoir perpetuel memoire de chen. » (*Ly mireor des hystores*, t. II, p. 484) Jean d'Outremeuse n'avait pas inventé cette histoire, qui se rattache à tous les récits pseudo-historiques par lesquels on a voulu naturaliser dans le pays de Liège la famille carolingienne. [*Une tradition veut que Pépin le Bref soit enterré à Molhain (Ardennes); voy. M^me^ Caduel, *Neiges d'antan, légende du* XI^e^ *siècle*, Givet, 1896, p. 3.]On lit dans les *Gesta pontificum Tungrensium, Trajectensium et Leodiensium abbreviata* (fin du XIII^e^ siècle), à propos de *Pipinum parvum, qui discerpsit leonem*, que le roi Pépin, ayant démoli un pont de pierre, bâtit avec les matériaux une église à Herstal (*Harstalium*), *et in eadem crucifixum statura sue collocavit* (Pertz, *SS.*, XXV, 129, 130). Ce passage se retrouve dans d'autres chroniques du pays de Liège (voy. Hénaux, *Charlemagne*, Liège, 1878, p. 174). Il a été naturellement traduit par Jean des Prés (p. 484). — C'est aussi cinq pieds que donne à Pépin l'auteur de la *Berte* en prose de Berlin : « Il fut receu moult enviz des princes et chevaliers de son royaume, pour cause (et) ens partie qu'il avoit ung frere qui estoit aisné de luy, nommé Childerich, lequel se rendy moine (confusion d'une part avec Carloman, d'autre part avec Childéric III), et pour tant aussi que si petit estoit qu'il n'avoit mye que cinc piés de haulteur, qui leur sembloit chose non avenant. » (Feist, *l. c.*)

2. *Cinc piés ot et demi, de lonc plus n'en ot mie, Mais plus hardie chose ne fu onques choisie* (*Berte*, v. 44).

compte de la moins grande dimension du pied au XIII^e siècle. Mais d'autres ont été beaucoup plus loin : le roman du *Comte de Poitiers* ne lui donne que trois pieds et demi [1], que la petite *Chronique* en vers *des rois de France* lui accorde à peine [2] ; à l'exiguïté la *Berta* franco-vénitienne ajoute la difformité [3]. Toutefois Pépin n'est traité de « nain », dans les textes français (excepté dans le roman du *Comte de Poitiers* [4]), que par ses ennemis [5], tandis que le bizarre Godefroi de Viterbe l'appelle toujours, sans malveillance d'ailleurs, *Pippinus nanus* [6], en quoi il a été suivi par beaucoup de compilateurs postérieurs [7].

Ce qui peut encore nous persuader que l'histoire du combat

---

1. *Pepins li nains, Qui n'ot que trois piés et demi* (v. 10-11).

2. *Pepins, Qui tant fu de petit corsage : Il n'ot de lonc en son estage Au plus que trois piés et demi* (Jubinal, *Nouv. rec.*, II, 21). Voyez aussi ce que dit Jean des Prés dans le passage cité p. 192, n. 1.

3. Il dit lui-même : *Por que eo sui petit e desformé* (*Berta di li gran pié*, éd. Mussafia, v. 240), et on le décrit ainsi : *Il est petit et non guare mie grant ; Desformé est de tote l'autra jant ; Si est groser in membres et in flanc* (v. 465). Il est vrai que ses ambassadeurs avaient dit un peu différemment : *Petit homo es, ma groso est e quaré, E de ses membres est ben aformé*. Tous ces détails ont été laissés de côté par Andrea da Barberino dans le livre VI des *Reali di Francia*.

4. Voy. ci-dessus, n. 1.

5. *Ses peres fu uns dolens nains chaitis* (*Aspremont*, *Hist. litt.*, XXII, 305) ; *Pepins tes peres li malvais nains puans* (*Og.*, v. 9947). Dans le *Maugis* néerlandais Espiet dit à Charles : « J'ai bien appris que Pépin, le noble homme qui t'engendra, était un nain » (Mone, *Uebersicht der mittelniederl. Volksliteratur*, p. 45). Ces paroles ne se retrouvent pas dans le *Maugis* français, d'ailleurs très différent, qu'a publié M. Castets, et je les ai cherchées en vain dans les éditions modernes du *Malegis* allemand.

6. Voyez son *Speculum regum* (Pertz, *SS.*, XXII, 90, etc.). C'est pour distinguer le grand-père du petit-fils qu'il a eu l'idée d'appeler le premier Pépin *Pipinus grossus* (*grossus* pour lui veut sans doute dire « grand »).

7. Tous les auteurs qui mentionnent *Pipinus nanus* et *grossus*, *Pépin le nain* et *le gros*, ont puisé, directement ou indirectement, dans les écrits de Godefroi de Viterbe. Je citerai Jacques de Guyse (éd. Fortia d'Urban, t. VIII, p. 2 : *Pipinus grossus*), Jacques d'Acqui (voy. ci-dessus, p. 187, n. 1), l'*Historia S. Arnulfi Metensis* (Pertz, *SS.*, XXIV, 530, 531 : *Pipinus nanus*), la *Genealogia ex stirpe sancti Arnulfi* (Pertz, *id.*, XXV, 382 : *Pipinum nanum*), Jean d'Outremeuse (*Pepin le gros*, *Pepin le nain*).

avec le lion et la légendaire petitesse appartiennent réellement au père et non au fils de Charles Martel, c'est qu'il y a des traces incontestables de récits épiques formés autour du fils d'Anseïs. Déjà du temps de Charlemagne Paul Diacre écrivait : « Anschises [1] genuit Pippinum, quo nihil umquam potuit esse audacius [2]. » A la fin du x[e] siècle, les *Annales Mettenses*, texte consacré à la gloire de la maison carolingienne et dont l'historien doit se méfier, disent en parlant du père de Charles Martel : « Cujus memorabilium gestorum commenta, quae ante principatum seu in principatu peregit, cunctis Francorum populis declarata coruscant [3]. » Et l'auteur raconte, comme le premier des hauts faits de Pépin, une histoire qui nous représente, dit M. Rajna, une vraie « chanson d'enfances », comme nous en connaissons plus d'une. Gondouin avait tué, en trahison, Anseïs ; le jeune Pépin, élevé en lieu sûr, fait tout à coup irruption dans le palais usurpé par le traître, et « puerili quidem manu, sed heroica ferocitate prostravit, haud aliter quam ut de David legitur quod Domino gubernante immanem Goliam puerili ictu prosternens, proprio gladio vita capiteque spoliavit. [4] » La

---

1. Cette forme bizarre, plus tard ramenée simplement à *Anchises*, est donnée au nom *Ansegisus* pour le rapprocher de celui du père d'Énée et rappeler la descendance troyenne des Francs. L'épopée, naturellement, ignore ces fables érudites.

2. Voy. P. Rajna, *Le Origini dell' epopea francese*, p. 245. C'est littéralement ce que dit Adenet du roi Pépin : *Mais plus hardie chose ne fu onques choisie*. L'anecdote rapportée ci-dessus (p. 189, n. 1) au roi pourrait donc bien aussi être originairement la propriété de son grand-père.

3. Pertz, *SS.*, I, 316.

4. Sigebert de Gembloux, au commencement du XII[e] siècle, nous apprend que Gondouin était un enfant trouvé, élevé et fait chevalier par Anseïs, qu'il avait ainsi récompensé de ses bienfaits (Pertz, *SS.*, VI, 327). J'ai vu quelque part, mais je ne puis me rappeler où, que Gondouin tua Anseïs à une partie de chasse. C'est ainsi que le traitre Doon tue le père de Bovon dans *Bovon de Hanstone*, et Pépin venge ensuite son père comme Bovon venge le sien. On peut encore rappeler, comme exemple de la vengeance tirée par un fils du meurtre de son père (sans parler de *Daurel et Beton*, imité de *Bovon de Hanstone*) [cf. ci-dessus, pp. 144-5], l'histoire de Jourdain de Blaie. Il est impossible de savoir si les récits des *Annales Mettenses* et de Sigebert ont une base historique ou remontent uniquement à une ancienne fiction épique.

comparaison de Pépin avec le petit David en face de l'immense Goliath, que nous retrouvons ici [1], tend encore à faire croire que c'était bien l'aïeul du roi Pépin qui avait le surnom de « petit » et le renom d'une hardiesse extraordinaire [2].

II

Le trait capital du rôle de Pépin dans l'histoire, le fait d'avoir été le fondateur d'une nouvelle et glorieuse dynastie, paraît généralement effacé dans la légende. Elle n'a pas oublié complètement le grand événement de la substitution d'une race régnante à l'autre, mais, comme on l'a vu plus haut, elle l'a placé antérieurement et l'a simplement attribué à l'extinction de la lignée mâle de « Floovent ». Peut-être, cependant, faut-il voir une représentation légendaire de l'avènement de la famille carolingienne en la personne de Pépin dans une mention qui nous reste obscure et qui serait susceptible d'autres explications encore.

---

1. M. Ed. Bonnell ne voit dans le récit des *Annales Mettenses* qu'une fabrication de l'auteur suggérée (?) par le récit de Notker relatif au combat du roi Pépin contre le lion (*Die Anfänge des karoling. Hauses*, p. 119). Le témoignage indépendant de Sigebert de Gembloux prouve qu'il n'en est rien, et d'ailleurs cette méthode de critique, qui ne tient aucun compte des légendes populaires, ne saurait être appliquée à des récits si visiblement apparentés à l'épopée.

2. Un autre texte du Xe siècle, indépendant des *Annales Mettenses*, la *Vita Chrodegangi*, nous raconte un exploit de Pépin « le Moyen », qui rappelle celui-là, mais qui en diffère assez pour qu'on y voie non une variante mais un autre épisode. L'auteur emprunte d'abord à Paul Diacre la formule citée plus haut (*Anchises Pippinum genuit, quo nihil unquam potuit esse audacius*), puis il ajoute : « Erat hic Pippinus sub nomine ducis Galliae universae praesidens, habebatque adversarium satis crudelem in Alemannia. Quanti autem hunc faceret, res quam dico indicio fuit. Certe dux incomparabilis gloriae, dum die una sedens quid a barbaro passus esset recordaretur, nemini suorum aliquid dicens, arma sumit, iter arripit, Renum solus transmeat, Sueviam ingreditur, domum cruentissimi adit, constanti animo gladio viscera illius patefecit viaque qua venerat patriam redit. » (Pertz, *SS.*, X, 556.)

Au commencement du XIII^e siècle, l'auteur saintongeais d'une chronique des rois de France, qui a généralement traduit du latin, mais qui s'est permis quelques interpolations d'origine épique, nous dit, évidemment d'après une chanson : « Tres gestes ot en France, l'una de Pepin *e de l'angre*[1]. » La chanson de *Doon de Maience* (XIII^e siècle) nous donne le même renseignement : énumérant les trois *gestes*, elle ajoute :

La premeraine fu de Pépin *et de l'ange*[2].

On voit qu'ici Pépin, et non Charles Martel ou Anseïs, est donné comme le chef de la *geste* royale. Mais que vient faire là l'ange ? L'auteur de *Doon* nous l'explique à un autre endroit de son poème, mais d'une façon qui ne nous inspire pas grande confiance. Reprenant en détail les trois *gestes* de France, il fait ici de celle du roi la troisième, et nous dit :

La tierche geste après, chele qui miex valoit,
Chele fu de Pepin, qui l'empire tenoit,
A qui li angres dist que un enfant aroit
Qui sus les Sarrasins de terre conquerroit
Deus tans et plus assés que Pepins ne tenoit.
Chen fu Challes li ber : li angres voir disoit (8015 ss.).

Une semblable prédiction suffit-elle pour justifier le nom de « geste de Pépin et de l'ange » ? On en doute, et il semble plutôt que le poète ait développé d'une façon banale une allusion traditionnelle qu'il ne comprenait pas[3].

---

1. Ms. B. N. fr. 5714, dernier fol. [*Tote l'istoire de France*, éd. Bourdillon, avec lettre-préface de Gaston Paris, p. XII et p. 90].

2. *Doon de Maience*, chanson de geste p. p. A. Pey (Paris, 1859), v. 5.

3. [*Cf. Osterhage [*Ueber einige chansons de geste des Lohengrinkreises*, p.7 ; *Bauduin de Sebourc*, I, 32].] Une histoire qui semble rappeler celle-là, mais qui est sans doute de pure invention, se rencontre au début du roman de *Charles le Chauve* (*Hist. litt.*, t. XXV, p. 94) : le roi Clotaire étant mort sans enfants, un ange apparaît aux douze pairs de France pour leur dire de ne pas se hâter de lui donner un successeur, Dieu ayant désigné pour le remplacer le roi païen Melsiau de Hongrie, qui en effet plus tard, à la suite d'un miracle, est baptisé et devient Charles le Chauve. Nous avons vu plus haut (p. 185) ce nom donné par Jean Bodel à un des prédécesseurs de Pépin.

Ce qui porte encore à le croire, c'est que cette allusion se trouve ailleurs expliquée d'une tout autre façon. Le roman en prose toscane de *Fioravante*, qui repose sur une compilation franco-italienne plus ancienne, nous dit que, le roi Gisberto étant mort, « dello re Gisberto non rimase se none uno figliuolo ch'ebbe nome il re Agnolo Michele. E del re Agnolo non rimase reda, ma rimase (*sic*) uno siniscalco ch'era molto gagliardo e buono uomo, e di questo siniscalco si nacque lo re Pipino [1] ». Un petit poème généalogique composé en 1382 [2] présente les choses différemment : effaçant presque complètement la tradition déjà bien obscurcie dans le *Fioravante*, il donne simplement au roi Gisberto un fils appelé Angelino, père d'un certain Amilio, *Quale a Pippino poi fe' fare omaggio* [3]. On voit que dans la tradition représentée par ces deux passages s'est conservé plus ou moins vaguement le souvenir d'un « ange » qui, avant Pépin, aurait régné sur la France ; mais précisément ce « roi ange » n'est directement rien à Pépin [4] : dès lors que

---

1. Dans Rajna, *I Reali di Francia*, vol. I (1872), p. 489. Le nom de *Michele*, ajouté à *Agnolo*, est visiblement dû au rédacteur du *Fioravante*, et lui a été suggéré par l'association habituelle entre *Michel* et *ange*. Il est clair que le compilateur ne sait plus ce que c'est que ce « roi ange ».

2. *Gisberto da Mascona* (voy. Rajna, *I Reali*, I, 226).

3. Rajna, *I Reali*, I, 273.

4. Plusieurs textes d'origine italienne qui se rattachent à cette tradition ont eu l'idée de faire simplement d' « Agnolo » le père de Pépin. C'est ce que fait déjà le célèbre manuscrit XIII de Venise, où Buovo d'Antona appelle Pépin *ceste fils d'Angelo*, et dit de lui : *Jamais li roi Angelo, li qual si fu son per, Si como e poso oldir e derasner, Ne li plage mais traimento user* (le manuscrit porte ici *ser* au lieu de *per*, ce qui avait d'abord induit M. Rajna en erreur : voyez *I Reali*, I, p. 54, et *Zeitschrift für romanische Philologie*, XII, 488). Probablement le compilateur s'était refusé à séparer les « royaux de France » en deux lignées et à faire de Charlemagne le petit-fils d'un simple sénéchal. Il en est de même dans la mise en prose toscane d'une compilation analogue, sinon identique, dont le début a été récemment découvert : *Fieravante* (*sic*) a un fils appelé *re Agniolo*, « ello re Agniolo si rimane in Parigi, e àne un suo damigiello, el quale si chiama Pipino » (*Zeitschr. f. rom. Phil.*, XV, 60) : il n'est pas ici question de Gisberto, et nous ne savons pas s'il en était parlé dans la compilation franco-italienne de Venise, à laquelle manque toute la

veut dire, dans notre tradition française, « la geste *de Pépin et de l'ange* » ? On peut peut-être s'en rendre compte si on admet, sur le « roi ange », la conjecture fort plausible de M. Wesselofsky [1]. Nous savons par les allusions de deux poèmes français et par le récit de *Fioravante* (suivi par les *Reali di Francia*) qu'il existait une ancienne chanson sur le roi Girbert (le Gisberto italien) : Girbert, enflé d'orgueil, avait défié Dieu lui-même ; Dieu l'avait puni en le privant pendant plusieurs années de son trône, où il était remonté après avoir fait pénitence [2]. Or cette histoire n'est probablement qu'une variante d'une légende extrêmement répandue, dans laquelle un roi orgueilleux est dépouillé pour un temps de sa dignité et réduit à la plus grande détresse, pendant qu'un être surnaturel, qui a revêtu sa ressemblance, règne à sa

---

première partie. — Il est possible que l'idée de rattacher directement Pépin à la race de Fioravante soit venue spontanément au rédacteur du manuscrit d'où procèdent le ms. de Paris et le ms. Laurentien de *Fioravante* : tous deux disent : *E del re Agnolo nacque Pippino* (*Reali*, I, 489 ; A. Darmesteter, *De Floovante*, p. 180). Gherardo, l'auteur du *Buovo d'Antona* en octaves souvent imprimé, a dû avoir pour source un manuscrit semblable de *Fioravante*, puisqu'il donne pour père à Pépin *Re Agnolo Michele de gran possanza* (Rajna, *I Reali*, I, 273). Andrea da Barberino, le rédacteur des *Reali di Francia*, a eu sans doute aussi un texte pareil sous les yeux ; mais il s'est avisé de le modifier en dédoublant l'*Agnolo Michele* de son modèle : d'après lui Michele est fils de Gisberto et règne après lui, sans que d'ailleurs on nous dise absolument rien de son règne (l. III, ch. 15), puis il meurt, « e di lui rimase un figliuolo che ebbe nome Costantino. Costui fu tanto begnino e tenne il reame di Francia in tanta pace, che i Francesi lo chiamarono *l'Agnolo*. Questo nome andò e fu tanto innanzi che in molte scritture non fu menzionato Costantino, ma in molte scritture istoriografe dei gesti di Francia lo chiamarono l'Agnolo. Costui fu imperatore di Roma ed ebbe due figliuoli, l'uno ebbe nome Lione e l'altro Pipino. » Sur ce Léon, inventé par Andrea, et sur les raisons de cette invention, voy. Rajna, *I Reali*, I, 274. Le nom de Constantin lui appartient aussi et se rattache à toute sa conception généalogique.

1. *Archiv für slavische Philologie*, VI, 570-73. J'avais proposé de mon côté la même explication (*Romania*, XIII, 609), tandis que M. Rajna paraît ne voir qu'une coïncidence fortuite dans les ressemblances de la légende de Girbert avec celle de Nabuchodonosor (*I Reali*, I, 84) ou de l'Empereur orgueilleux (*Le Origini dell'epopea francese*, p. 172).

2. Voy. *Romania*, II, 355 ; XIII, 608.

place. Cet être surnaturel, dans toutes les versions occidentales de la légende, est un ange [1], et Jean de Condé, qui a rimé au XIV^e^ siècle une de ces versions, l'appelle à plusieurs reprises « le roi ange » [2]. C'est lui qu'il faut reconnaître dans le « roi ange » du *Pépin et Charlemagne* de Venise, dans « l'ange » de la tradition française [3]. Mais dans quel rapport cet ange est-il avec Pépin ? On ne peut supposer qu'il fût son père, sa mère étant la femme du sénéchal de Girbert ; mais on peut croire que l'ange, en rendant son trône à Girbert repentant, lui désignait le jeune fils du sénéchal comme devant être son successeur. C'est ce qui pouvait justifier, pour la famille issue de Pépin, la désignation de « geste de Pépin et de l'ange ». Toutefois il reste encore sur ce point quelque obscurité ; ce qui est seulement clair, c'est que l'histoire de la dépossession temporaire du roi orgueilleux s'était très anciennement attachée à un prétendu roi de France appelé Girbert, dont on faisait en même temps le dernier des descendants de Floovent et le prédécesseur de Pépin.

Dans la tradition française la plus répandue, le père de Pépin était déjà roi, et le changement de dynastie s'était opéré en faveur de son père ou d'un de ses aïeux [4]. Mais ce changement n'avait pas été accepté sans protestation au moins d'un côté, et les rois des Saisnes, descendants d'une fille de Floovent, se

---

1. Voyez H. Varnhagen, *Ein indisches Märchen auf seiner Wanderung* (Berlin, 1882), p. 23 [cf. ci-dessous, p. 323, n. 1].

2. *Le Dit du Magnificat* (Scheler, *Dits et contes de Baudouin et Jean de Condé*, t. II, p. 355 et ss.), v. 175 : *Et li rois angles gouvrenoit Son roiaume et con rois regnoit* ; de même v. 297, 338.

3. Dans le *Fioravante*, où tout ce récit est fort altéré, Gisberto, devenu lépreux, confie son royaume à Rizieri et se retire au désert pour faire pénitence ; le souvenir de la forme primitive n'est resté que dans le nom d'*Agnolo*.

4. Je mentionnerai ici la singulière invention de l'auteur du poème allemand *Rother*, qui écrivait en Bavière vers le milieu du XII^e^ siècle. D'après lui, Pépin est le fils du roi Rother et de la fille de l'empereur de Constantinople ; son père, l'ayant armé chevalier, se retire du monde et le fait couronner à sa place (pour les références, voy. Golther, *Geschichte der deutschen Litteratur*, p. 101). Pour le récit encore plus aventureux du poème allemand de *la Bonne Dame*, voy. *Hist. poét. de Charlemagne*, p. 226.

prétendaient les héritiers légitimes de la couronne de France ; tel était le motif des guerres incessantes entre Saisnes et Francs, reprises de génération en génération depuis « le tens Anseïs » et terminées seulement par Charlemagne [1].

III

La part que prit Pépin lui-même à cette lutte héréditaire formait évidemment le plus glorieux épisode de son histoire poétique. Pépin fit réllement la guerre aux Saxons, et du vivant de son père et quand il fut devenu maire du palais, puis roi (en 753 notamment il mena en Saxe une campagne victorieuse). Mais les maigres annales du temps ne nous donnent aucun détail sur ces expéditions, et nous ne savons jusqu'à quel point l'histoire a inspiré la poésie [2]. Le grand exploit que celle-ci attribue

---

1. Les révoltes et les trahisons de Grifon, fils de Charles Martel et de la bavaroise Svanahild, qui se terminèrent par sa mort tragique et prématurée en Maurienne, ont sans doute donné lieu à des récits épiques. C'est bien à tort que M. Riezler (voy. *Romania*, XXII, 328) a voulu voir dans ce jeune rebelle le prototype du vieux et fidèle Naimon de Bavière ; mais il est possible, comme l'ont indiqué MM. Nyrop (*Storia dell' epopea francese*, p. 159, note 2) et O. Schultz (*Zeitschrift für rom. Philologie*, XVIII, 129) et comme l'a aussi conjecturé M. Rajna, que le nom de Grifon survive dans le *Grifon d'Autefeuille* dont plusieurs textes poétiques font le chef de la geste des traîtres : père de Ganelon, il est par là même le contemporain de Pépin. Peut-être l'histoire de Grifon se retrouvait-elle au moins en partie dans celle qu'un poème dont nous ne connaissons que l'existence prêtait à son petit-fils, *l'enfant Grifonel*, fils de Ganelon. Le ms. de Lyon de *Roncevaux* (éd. Förster) se termine, après avoir raconté la mort de Pinabel et de Ganelon, par ces vers :

> Puis en ot il en France mout dolerous tormant,
> Et de ce muit la guerre de Grifonel l'enfant.

2. Les *Annales Mettenses* (voy. ci-dessus, p. 194), nous présentent, dans les guerres de Pépin outre Rhin, une scène dont le pendant se trouvait déjà dans le vieux poème sur Clotaire dont le *Liber historiae Francorum* nous a conservé un résumé : Pépin combattant (en 743) contre le duc de Bavière

à Pépin, c'est d'avoir tué de sa main le roi Justamont, le père du célèbre Guitequin. Dans l'ancienne chanson des *Saisnes* dont la cinquième branche de la *Karlamagnus Saga* nous a conservé une traduction, cet exploit est rappelé d'une façon assez dramatique dans un dialogue entre Guiteclin (*Guitalin*) et Charlemagne, séparés par le fleuve sur lequel Charles construit un pont. Guiteclin lui demande de quel droit il envahit son pays ; l'empereur répond que la Saxe est son patrimoine, car Pépin son père la possédait. Guiteclin réplique, avec force invectives, que Charles n'est pas même roi légitime de France, car il n'est que le bâtard de Pépin [1], qui l'engendra un jour en revenant de la chasse : quand il naquit, on l'exposa devant les portes de Saint-Denis, et il y fut recueilli et élevé par charité. Charlemagne réplique qu'il est le fils de Pépin et de sa femme épousée ; son père Pépin a tué, pour de justes causes, le père de Guiteclin et l'a emmené lui-même en France, où il a renié ses idoles et accepté le baptême ; il a reçu alors la Saxe en fief ; mais aussitôt il est retourné au service du diable. Guiteclin se répand en menaces et jure de venger la mort de son père [2]. — Ce père, tué par Pépin, n'est pas nommé ici ; mais le renouvellement des

---

Ogdilo, qui a avec lui *Saxones et Alamannos*, se trouve séparé des ennemis par le Lech : « Provocati tandem Franci inrisionibus, gentis illius, indignatione commoti, periculo se dederunt, etc. » (Pertz, *SS.*, I, 328) ; la même scène se reproduit plus tard entre Pépin et les Saxons des deux côtés de l'Ocker (*ib.*, 330). Ces insultes et ces provocations entre Saisnes et Francs d'une rive d'un fleuve à l'autre sont typiques pour les guerres de Saxe, et on les retrouve dans les chansons consacrées à Charlemagne comme dans celles qui célébraient Clotaire.

1. Je suis ici la leçon de la famille B (qui a passé à la version danoise). Le ms. A donne « Ornolf » au lieu de Pépin, et on est tenté de voir là un souvenir d'Arnulf, le père d'Anseïs et le chef réel de la lignée carolingienne. Mais la réponse de Charles semble plutôt s'appliquer à l'accusation que formule la rédaction B, et on a là sans doute le reste d'une ancienne version des *Enfances de Charles Martel*, plus tard transportées à Charlemagne : on sait que Charles Martel était réellement bâtard de Pépin « le Moyen ».

2. *Karlamagnus Saga*, éd. Unger (Christiania, 1860), V, 25-26. Cf. *Bibl. de l'Éc. des Chartes*, 6e série, t. I, p. 28 ; Pedersens *Danske Skrifter*, éd Brandt (Copenhague, 1856), p. 77.

Saisnes par Jean Bodel, quoiqu'il ait omis cette scène, nous apprend que c'était Justamont. Après avoir parlé d'Anseïs, Bodel nous dit :

> Cil fu peres Pepin le vassal droiturier,
> Qui puis refist as Saisnes maint mortel encombrier
> Et ocist Justamont voirement sanz cuidier :
> Guiteclins le cuida puis vers Charlon vengier ;
> Li fil après les peres repristrent le mestier [1].

Ailleurs il dit expressément :

> Guiteclins de Saissoigne, qui fu filz Justamont [2].

Dans *Oger le Danois* on dit, en parlant de Charles :

> Pepins ses peres si ocist Justamont [3]

La *Chronique des rois de France* dit de Pépin :

> Par force conquist Justamont [4].

La chanson de *Mainet* ajoute à ce renseignement quelques détails qui nous montrent que le poème sur les guerres de Pépin en Saxe avait dû subir un remaniement assez récent, puisqu'on y voyait figurer « Carsadoine de Perse » à côté du Saisne Justamont. Les compagnons de Mainet (Charles), émerveillés de ses premiers exploits, s'écrient :

---

1. *La Chanson des Saxons*, p. p. Francisque Michel (Paris, 1839), t. I, p. 9. Voy. encore p. 25.

2. T. I, p. 167.

3. *La chevalerie Ogier de Danemarche*, p. p. Barrois (Paris, 1842), v. 9877. Plus loin Brehus, s'adressant à Charles lui-même, lui dit : *Pepins tes peres, li malvais nains puant, Roi Justamont rochist il vraiemant, En traïson, ce dient Aufricant* (v. 9946). [**Foucon de Candie*, ms. de Boulogne, 24 d, Foucon dit [éd. Schultz-Gora, v. 624-6] :

> Ore cuit prover mon vert branc de color,
> Qui fu Pepin le maine enpereor
> Dont il ocist Justamont en l'estor.]

4. Jubinal, *Nouv. recueil*, t. II, p. 21.

Ahi ! sire, quels estes, gentis fieus a baron !
Ja fus tu fieus Pepin qui ocist le lion,
Et vainqui en bataille le Saisne Justamont :
Il li caupa le chief, n'i feri se li non ;
Carsadoine de Perse mist il en sa prison ;
Et si conquist Saisoigne par l'art de l'esperon [1].

C'est à la même chanson que se rapporte une allusion de *Doon de la Roche*, où on voit que ce Carsadoine était le frère de Justamont [2].

D'après Jean des Prés, c'est dans une guerre menée par son père « Charmartel » que Pépin tua « l'ajoiant Juscalmont », haut de quinze pieds (tandis que Pépin n'en avait que cinq) : il lui coupe la tête (comme dans *Mainet*) et la rapporte au bout de sa lance [3] ; les Sarrasins s'enfuient [4]. Le chroniqueur liégeois raconte d'autres hauts faits de Pépin en Allemagne, accomplis du vivant de son père : nous avons déjà parlé de la guerre de Bavière où il tua le lion [5] ; plus tard il combat à Bastogne le païen Plan-

---

1. *Mainet* (dans le t. IV de la *Romania*), IV, 54 ss. — Dans un autre passage, le roi de Tolède Galafre dit en parlant de soudoyers (je mets en italique les fins de vers manquantes suppléées) : « Plus lor donrai de tere c'on*ques n'en tint Pepin*, Li petis rois de France qui *tant fu de franc lin*, Qui m'ocist Justamont que te*noie a cousin*. » Cette restitution est justifiée par un vers des *Saisnes*, p. 12, où on dit à Guiteclin : *Marsiles tes cousins* (Marsile est le fils de Galafre) ; sur ce vers, cf. *Romania*, XI, 494.

2. Pépin, dit ce poème, a conquis la Saxe sur Carsadoine (le ms. Harl. 4404 porterait *Lazadoine*), dont il avait tué le frère Justamont (Sachs, *Beiträge*, p. 9).

3. Il est à noter que cet exploit de Pépin est précisément le même que le vieux poème sur la guerre de Saxe résumé dans le *Liber historiæ Francorum* attribué à Clotaire : il tue le roi des Saisnes Bertoald et élève sa tête au bout d'une perche (*in conto*, sans doute d'une lance). Voy. Kruscn, *Scriptores rerum merovingicarum*, II, 314.

4. *Chroniques de Jehan des Preis*, t. II, p. 403. L'éditeur met en note cette remarque singulière : « Ce récit doit s'appliquer à la bataille de Poitiers, et Juscalmont cache l'émir Abderam ou Abd-el-Rahman. » D'après Jean des Prés, Juscalmont aurait été le père, non de Guiteclin, mais de Bramont ou Braimont, tué plus tard par le jeune Charles ; c'est de l'invention du compilateur.

5. Sur le duc *Odilo* ou *Ogdilo* de Bavière (*Uidre*, *Uidelon* en français) et sa

dris, est fait prisonnier, emmené à Liège et délivré [1]. Devenu roi, il reprend la guerre de Saxe et, après de nombreux exploits, pris encore une fois par les païens, il est emmené en « Allemaigne mult parfont en castel de Portangne, et l'ont longuement celeit ». En France on le croit mort et on célèbre ses obsèques à Saint-Denis ; mais un jour le Saisne Guimer, pris par Doon de Mayence, lui révèle la prison de Pépin et le fait remettre en liberté [2]. — Une autre captivité de Pépin, enlevé à la chasse par « Brenehaut de Sassoigne », emmené à Tremoigne et délivré par son neveu Landri au moment où il va être mis à mort, est probablement de l'invention de l'auteur de *Doon de la Roche* [3]. — C'est encore à une expédition en Allemagne que se rapporte l'allusion de *Doon de Maience*, d'après laquelle Pépin n'aurait pas osé attaquer la cité de Vauclere, que le jeune Doon demande hardiment à Charlemagne de conquérir pour lui [4]. — L'histoire réelle nous montre d'ailleurs Pépin menant en Allemagne d'autres guerres encore que celle qu'il fit aux Saxons : du vivant même de son père il avait combattu et vaincu le duc des Alemans Theobald [5].

---

persistance dans l'épopée, il y aurait à faire des recherches pour lesquelles le temps me manque présentement.

1. P. 417 : invention de Jean des Prés pour mettre la scène d'un récit à Liège.

2. P. 469. C'est pendant cette disparition de Pépin que Charles est chassé de France par « ses dois freres bastars ». Tout cela est très confus (Jean des Prés, qui ne connaît rien de l'histoire de la fausse Berte, n'a qu'une idée vague de celle de Mainet), et en partie inventé, comme le montre l'intervention de Doon de Mayence, qui appartient dans l'épopée à la génération suivante.

3. Voy. Sachs, *Beiträge*, p. 9.

4. Voy. *Doon de Maience*, p. 193, 230. Le tout est sans doute inventé par le poète pour rehausser la gloire de Doon.

5. Serait-ce le nom de cet ennemi des Francs, transformé naturellement en « païen », qui aurait passé au célèbre Tibaud, premier mari d'Orable-Guibourg et adversaire acharné de Guillaume d'Orange ? On peut le supposer, comme l'a déjà fait M. O. Schultz (*Zeitschr. für rom. Philol.*, XVIII, 127). Toutefois il y a fort peu de communication entre la partie réellement méridionale de la geste de Guillaume, à laquelle appartiennent Tibaud et Guibourg, et l'épopée royale proprement dite.

Avec les guerres d'Allemagne, c'est la guerre d'Aquitaine, contre Waifar ou Gaifier, qui tint la plus grande place dans la vie de Pépin. Pendant huit ans les expéditions se succédèrent en Aquitaine, et, malgré les victoires et les dévastations de Pépin, la résistance opiniâtre de Gaifier ne cessa qu'avec sa vie. Le souvenir de Gaifier paraît avoir été entretenu par des bracelets d'or incrusté de pierres précieuses, provenant de lui, que Pépin avait offerts à l'église de Saint-Denis, et qu'on y montrait encore au XIII^e^ siècle, *les bous Gaifier* [1]. De là sans doute, l'origine de ces dépouilles étant oubliée, la renommée qui s'attacha à Gaifier d'avoir été simplement un roi extrêmement riche : *le tresor Gaifier* est souvent mentionné dans les poèmes. Bientôt Gaifier *de Bordele* fut considéré comme un roi ami de Charlemagne : un poème qui a laissé ses traces à la fois dans Turpin et dans *Gaidon* (v. 232-234) le faisait mourir à Roncevaux et pleurer par Charles. Il n'est donc pas sûr que son nom renvoie à des poèmes perdus sur les guerres de Pépin en Aquitaine, où il n'aurait pu jouer que le rôle d'un ennemi. — Il est plus admissible, quoique douteux, que la défection du duc Tassilon de Bavière dans une des campagnes de Pépin contre Gaifier (763) ait laissé son souvenir, provenant évidemment d'un poème, dans la locution qui fait de *la compagnie Tassel* le synonyme d'une association où l'un des associés est de mauvaise foi [2].

Le roman du *Comte de Poitiers*, qui place à la cour de Pépin

---

1. « Le roy prist un aournement d'or et de pierres précieuses qu'il mettoit en ses bras aux festes solempneles, que on apelle encore *les bous Gaifier*, et les fist pendre en signe de victoire en l'église de Saint-Denis-de-France devers le maistre autel, qui encore y sont ; mais il pendent maintenant dessoubs le bras du crucifis d'or. » (*Chron. de S. Denis*, éd. P. Paris, t. II, p. 52.) Pour d'autres exemples de *bou* (prov. *banc*), « bracelet », voy. le *Dictionnaire* de M. Godefroy.

2. C'est la conjecture qu'avait jadis émise Jacob Grimm (*Reinhart Fuchs*, p. CXXIII), et que M. O. Schultz a exposée d'une façon fort savante et ingénieuse dans un article de l'*Archiv für das Studium der neueren Sprachen* (t. XCI (1893), p. 241-247). La forme du nom, *Tassel* au lieu de *Taslon*, qu'on attendrait, et l'expression *compagnie*, qui paraît ne pas s'appliquer ici avec une parfaite justesse, empêchent de la considérer comme assurée.

la scène de son récit, lui attribue du côté des Pyrénées une expédition à laquelle l'histoire ne paraît fournir aucune base [1]. C'est évidemment d'après un poème que, faisant l'éloge de Pépin « le nain », il résume ses merveilleuses prouesses dans les Pyrénées :

Onques par cop de chevalier
Ne guerpi sele ne estrier.
Entre les pors de Pampelune,
Par nuit, si con luisoit la lune,
Ocist quatre freres gaians :
Eucor pert lés les desrubans
Par ou Taillefers s'en ala,
Li bons cevaus que li dona
Grains d'or, li fix de sa seror,
Cent lieues coroit en un jor (v. 13-22) [2].

Ce poème, qui devait être fort aventureux et romanesque, et par conséquent assez peu ancien, n'a laissé aucune trace dans la littérature.

Un moine de Lérins, qui écrivit, sans doute dans la première moitié du XIII[e] siècle, une vie latine de saint Honorat, patron de son abbaye, qui n'est qu'un tissu de fables ou d'impostures, y fait figurer Pépin d'une façon fort singulière :

Cumque exaucta seductio Johannis [3] et Machometi existeret pluribus furiosis et potentibus principibus convallata, et contra Pipinum Bavarie principem, qui Ludovicum regem Gaunorum [4] expugnaverat et errorem illorum nitebatur totis viribus demoliri, acies direxissent, eum apud Carnotum debellantes, vix ab eorum faucibus est ereptus [5].

---

1. Pépin, dans ses guerres d'Aquitaine, ne s'avança pas au midi plus loin que Bordeaux et Périgueux.

2. Le poète ajoute que Pépin conquit quatre royaumes, cinq duchés et dix comtés.

3. Ce personnage, appelé antérieurement « Johannes Gaunus », est présenté comme le complice de Mahomet dans la fondation de son « hérésie ». On ne devine pas où notre auteur a pris ce nom.

4. Ces *Gauni* paraissent bien être les sectateurs de Gaunus, ou les mahométans ; cependant le ms. cité plus loin porte en marge *Germanorum*.

5. Ce texte a été imprimé par M. P. Meyer dans la *Romania*, t. VIII, p. 498 ; il se lit au fol. 8 d'un ms. de la *Vita Sancti Honorati* récemment

L'hagiographe raconte ensuite comment saint Honorat réussit à délivrer Charles des prisons de Tolède où le retenait « Aygoland ». Quel est ce Louis, roi des « Gaunes » ou mahométans, que Pépin avait vaincu ? Que signifie cette bataille livrée à Chartres par un prince de Bavière ? Et comment Pépin et son fils Charles, plus tard empereur, sont-ils devenus des princes de Bavière ? Ce sont des mystères que l'hagiographe de Lérins aurait seul pu nous dévoiler. Il est probable d'ailleurs que son invention joue dans tout cela le rôle principal, et qu'il n'a guère pris à la tradition que des noms qui ne lui représentaient rien de précis [1].

L'expédition de Pépin en Italie, qui fut un des grands événements de son règne, et qui, en constituant définitivement le pouvoir temporel des papes, eut des conséquences d'une si grande portée, ne paraît avoir laissé aucune trace dans la tradition épique. Le souvenir s'en est sans doute absorbé dans celui du secours que Charlemagne, comme son père, prêta à la papauté, et de la grande guerre qui mit fin à l'existence du royaume lombard. Il en est de même des guerres de Pépin contre les musulmans de la Provence et du Languedoc, où il continuait son père et précédait son fils.

IV

Dans plusieurs poèmes français, Pépin est présenté comme le roi régnant, mais il ne prend à l'action qu'une part accessoire

---

acquis par la Bibl. Nat. (N. acq. lat. 575). On trouvera dans l'article de M. Meyer tous les renseignements sur la vie latine de saint Honorat et la traduction provençale qu'en a donnée Raimond Féraut. Le passage du poème de Féraut correspondant à celui-ci, et qui n'ajoute rien d'essentiel, a été imprimé dans l'appendice (p. 496) de l'*Histoire poétique de Charlemagne* : il forme le chapitre XVIII du livre 1er de l'édition de la *Vida de Sant Honorat* donnée par M. Sardou.

1. Peut-être, cependant, y a-t-il quelque rapport entre cette attribution des Carolingiens à la Bavière et les versions allemandes de Berte, d'après

et généralement peu honorable. Tel est le cas surtout pour le vaste cycle des *Lorrains* : il y joue un rôle constant, mais un rôle lamentable. Mis sur le trône par Hervi de Metz, il refuse de le secourir quand les Hongrois le menacent, si bien qu'Hervi renonce à son hommage. Plus tard, réconcilié avec les fils d'Hervi, il se laisse décider par eux à aller repousser les Sarrasins en Maurienne, mais il tombe malade à Lyon, et les Français combattent sans lui. Après des guerres entre ses barons qu'il n'essaie pas d'empêcher ou auxquelles il se mêle sans grand souci de la justice, il enlève à Garin, à l'aide d'une machination cléricale, la main de Blanchefleur de Maurienne, que son père le roi Tierri avait expressément destinée au fils d'Hervi. Dès lors entre les Bordelais et les Lorrains se déchaîne une guerre implacable, qui ne s'arrête par moments que pour reprendre avec plus de fureur, et qui se déroule pendant trois générations devant le roi Pépin, ballotté sans cesse dans cet orage qu'il essaie en vain d'apaiser, dominé par son impérieuse épouse qu'un penchant secret rattache à son premier fiancé [1], jouet impuissant

---

lesquelles Pépin, bien que roi de France, résidait à Weihenstephan en Bavière. On peut rappeler aussi (voy. ci-dessus, p. 199, n. 4) que le poème où on fait de Pépin le fils du roi Rother est essentiellement bavarois. *Karlemaynes lo bavier* dans *Daurel et Beton* (v. 139) est, comme le remarque l'éditeur, une faute (pour *lo ber* ou *lo fier*) qui détruit la mesure du vers.

1. Un passage curieux de certains manuscrits, que P. Paris n'a pas admis dans son édition de *Garin*, mais dont il a rendu le sens dans sa traduction (*Garin le Loherain, chanson de geste mise en nouveau langage*, Paris, 1862, p. 138), tend à faire croire que dans certaines versions l'affection de Blanchefleur pour son cousin Garin n'était pas restreinte à une honnête amitié. C'est le jour même de ses noces que la jeune reine compare l'époux qu'elle vient de prendre à celui qu'elle aurait pu avoir (je mets en italique les vers que j'ajoute, d'après une note de mon père, au texte imprimé) : « Devant le roi esta en piés Garins, De la grant coupe servi le roi Pepin : Gent ot le cors, molé et eschevi, En nule terre plus bel de lui ne vi. Bien le regarde la franche empereris : Forment li siet et mout li abelist ; D'eures en autres a *regardé Pepin* (*éd.* le regarde Pepin), *Qui li resamble si menuz et petiz : Mout se repent quant elea sa cort vint, Qu'en Moriane n'avoit mandé Garin, Et l'esposast et fëist son plaisir ; Mais ne puet estre, dès or i a failli.* » Dans *Girbert de Metz*, Fromont accuse Blanchefleur d'être la maîtresse à la fois des deux fils de Garin,

entre les mains des terribles adversaires. Les infatigables continuateurs des premiers récits finissent pourtant par s'apercevoir que la vie de ce roi traditionnel de l'épopée lorraine se prolonge au delà de toute vraisemblance : ils annoncent enfin sa mort [1], et c'est sous son fils Charlemagne qu'ils placent les derniers épisodes de la grande guerre [2].

Le poème d'*Auberi le Bourguignon*, qui offre plus d'un rapport avec l'épopée des *Lorrains*, lui ressemble encore dans la façon dont il représente et fait agir le roi Pépin, qui y figure surtout dans la dernière partie. Après avoir protégé la juste cause d'Auberi et de Gacelin, il se laisse deux fois acheter par les présents du traître Lambert, et s'il finit par rendre justice à Gacelin et même par le couronner roi de Bavière, c'est que celui-ci a triomphé de tous ses ennemis et que Dieu lui a montré une visible protection [3].

Pépin ne joue pas un rôle beaucoup plus brillant dans les diverses versions du roman de *Landri*, fils de sa sœur (ou de sa fille) Olive, mariée à Doon de la Roche (ou à Hugon). Il se laisse convaincre sottement du crime imputé à l'innocente jeune femme, et reçoit du traître qui l'a calomniée de riches présents qui le gagnent à sa cause ; plus tard cependant, dans l'une au moins des versions, il prend en main le bon droit et contribue à le faire triompher [4].

---

dont leur cousin Hernaud favorise les amours, pendant que le mari n'ose se plaindre : « Girbertz la tient, et si la sert Gerins, S'en est richeuz Hernaudez li petiz, Si en est cous l'emperere Pepins : Tant est soffranz qu'il n'en ose tentir. » (*Roman. Studien*, t. I, p. 516.) Je donne le texte qui résulte de la comparaison des manuscrits. Le mot *richeut* est un nom propre de femme, devenu synonyme d' « entremetteuse » et ici appliqué à un homme : M. Godefroy, qui cite ce passage, propose de traduire *richous*, que donne le manuscrit suivi par M. Stengel, par « qui possède ».

1. Je n'ai pas trouvé cette indication dans nos manuscrits, mais elle résulte de la substitution de Charlemagne à Pépin dans le poème français qui a servi de base à l'imitation néerlandaise (voy. la note suivante).

2. Voy. G. Huet, *Les fragments de la traduction néerlandaise des Lorrains* (*Romania*, t. XXII, p. 363).

3. Voy. *Le Roman d'Aubery le Bourgoing*, p. p. Tarbé (Reims, 1849).

4. Sur les différentes versions de ce roman, voy. Ward, *A Catalogue of romances in the British Museum*, t. I, p. 671.

Ce n'est que dans les versions franco-italiennes ou italiennes de *Bovon de Hanstone* que le roi (ou l'empereur) Pépin intervient ; mais ces versions reposent certainement sur un original français que nous n'avons plus. Dans le *Bovon* franco-italien, dans le *Bovo* vénitien, dans le *Buovo* en octaves toscan et dans les *Reali di Francia*, Pépin, gagné par l'or du traître Doon de Mayence vient assiéger Bovon dans Hanstone (*Antona*) ; mais cette expédition malhonnête tourne à sa confusion : il est fait prisonnier, et n'est délivré qu'en remettant à Bovon comme ôtage son fils, le petit Charles, que Bovon lui renvoie plus tard avec magnanimité [1].

Dans le roman du *Comte de Poitiers* [2], Pépin n'est du moins pas présenté sous un aspect ridicule ou déshonorant. Le caprice du poète lui a fait rattacher au règne de ce roi, dont il connaissait de beaux faits d'armes, un récit qui n'a évidemment rien à faire avec lui et qui est une variante du thème si répandu que nous connaissons surtout par le *Cymbeline* de Shakespeare. Pépin montre seulement trop de facilité à accepter comme vraie une accusation calomnieuse ; en cela, il ressemble à tous les rois des contes populaires et surtout de nos vieux contes épiques.

V

Le seul poème conservé dont Pépin soit à proprement parler le protagoniste est la *Berte aux grands pieds* d'Adenet, à laquelle il faut rattacher toutes les variantes de la légende qui en fait le sujet. Je n'étudierai pas ici ces variantes qui ont déjà fait l'objet de plus d'une comparaison critique [3] et qui appelleraient encore

---

1. Sur les variantes de ce récit dans les divers textes italiens, voy. Rajna, *I Reali di Francia*, I, p. 114-218 (notamment p. 144). [*Aj. *Valentin et Sansnom* (v. Seelmann, *Valentin und Namelos*).]

2. Voy. ci-dessus, p. 190, n. 4.

3. Feist, *Zur Kritik der Bertasage* (Marbourg, 1886). Voy. sur ce travail E. Muret dans la *Romania*, XIV, 608, et cf. Ph.-A. Becker, *Zeitschr. f. rom.*

des recherches, mais qui n'ont pas d'intérêt pour l'histoire de Pépin lui-même : ce conte, originairement mythique, n'est rapporté que par hasard au père de Charlemagne. Il est probable qu'il s'est attaché à lui à la suite de l'histoire de la jeunesse de Charlemagne lui-même et de ses luttes contre ses frères Heldri et Rainfroi : on a voulu expliquer comment le père de Charles avait des fils à demi légitimes [1], et on a mis sur son compte l'histoire du roi qui, trompé par une machination criminelle, avait vécu pendant des années avec une femme qu'il prenait pour la sienne. C'est sans doute parce que le premier auteur de cette combinaison savait que l'épouse du roi Pépin s'appelait Bertrade ou Berte qu'il a donné ce nom à l'héroïne de son récit [2]. Il n'y a donc pas lieu de se demander si le véritable héros de l'histoire n'est pas Pépin « le Moyen » et non son petit-fils, ce qu'on serait tenté de croire en considérant que les aventures prêtées par nos poèmes au jeune Charlemagne appartenaient plus anciennement à Charles Martel et n'ont de fondement que dans son histoire [3] ; mais le nom de Berte, qui est commun à toutes les versions, semble bien prouver que le conte n'a été introduit dans l'épopée carolingienne que pour être appliqué au père de Charlemagne et quand celui-ci avait déjà tout à fait remplacé son grand-père dans sa lutte contre Heldri (Helpri) et Rainfroi. Il est vrai qu'on pourrait soutenir que le nom de Berte, auquel on a cru trouver un sens mythique, était essentiel au conte avant son incorporation à notre épopée, et que c'est ce nom

---

Phil., XVI, 210. M. Muret avait annoncé, il y a sept ans, sur cette légende un travail étendu qu'il ne nous a pas encore donné.

1. Dans nos poèmes ils sont qualifiés tout simplement de bâtards ; mais le fait que Pépin avait cru les engendrer avec sa femme légitime leur donne naturellement une position à part. Au reste, dans la réalité, c'était Charles (Martel) qui était bâtard, et les plus anciens poèmes ne le dissimulaient sans doute pas.

2. Je n'entre pas dans l'examen de tout ce qui a été dit sur la véritable origine de la femme de Pépin ; on sait aujourd'hui avec certitude qu'elle était la fille du comte de Laon Herbert.

3. Voy. G. Paris, *Hist. poét. de Charlemagne*, p. 438 ; Rajna, *Origini dell' epopea francese*, p. 199 ; *Romania*, XIII, 609.

même qui a fait rapporter le conte à la femme de Pépin ; mais cela paraît peu vraisemblable : le nom de Berte ne se trouve nulle part dans une version du conte étrangère à l'épopée française, et rien ne nous autorise à faire remonter plus haut que la fin du XII[e] siècle la mise en œuvre de ce conte comme épisode de la geste de Charlemagne [1]. Il est donc probable que c'est à une combinaison érudite qu'il faut attribuer le nom de Berte donné à l'héroïne du conte quand on voulut le rattacher au roi Pépin.

Berte n'est pas (sans parler de la perfide « serve » qui la supplante pendant quelque temps) la seule femme que l'épopée donne à Pépin. Comme on l'a déjà vu, il est marié, dans les poèmes du cycle des *Lorrains*, à Blanchefleur, fille du roi Tierri de Maurienne. Les derniers poèmes du cycle se préoccupent de concilier les deux traditions : ils racontent que Blanchefleur mourut et fut enterrée à Saint-Victor de Paris, et que bientôt, Pépin ayant voulu se remarier, on lui amena de « Grifonie » sa nouvelle épouse, Berte, qu'il fallut rebaptiser parce qu'elle était schismatique, et qui s'appelait primitivement Baqueheut [2]. Sans rapporter cette bizarre circonstance, Adenet, qui fait de Berte la fille de Floire et de Blanchefleur, roi et reine de Hongrie, nous parle aussi, dans son préambule, de la première femme de Pépin et de sa mort. Les autres versions de l'histoire de Berte ne mentionnent pas le veuvage du roi de France.

La mort de Pépin, dans *Mainet* et dans diverses allusions qui se rapportent à ce poème, ainsi que dans la *Berte* d'Adenet, est attribuée au poison que les fils de la fausse Berte lui auraient donné pour venger leur mère [3]. C'est un trait de pure inven-

---

1. Je ne veux pas contester que la Berte de notre récit ait emprunté quelques traits à la Bertha mythologique (par exemple les grands pieds ou le pied plus grand que l'autre, l'habileté à filer, etc.) ; mais ces traits ne sont pas essentiels au récit (ils manquent dans le groupe allemand) et peuvent être venus s'annexer à notre Berte bien qu'ils appartinssent à une homonyme.

2. Voy. Feist, p. 42, et les manuscrits cités par E. Muret, *Rom.*, XIV, 609. Le passage relatif à la mort de Blanchefleur se trouve une vingtaine de feuillets plus haut dans ces manuscrits.

3. *Mainet*, V, 90-93. Cf. *Ren. de Montauban* (*Hist. poét. de Charl.*, p. 231) *Floriant et Florete*, éd. F. Michel, v. 228.

tion, destiné à jeter de l'odieux sur les compétiteurs du jeune Charles et à montrer dans quel péril et dans quel abandon il se trouve jeté à la mort de son père.

Pépin, d'après la tradition épique, laissa quatre enfants : les deux bâtards Heldri et Rainfroi, Charles, et une fille, appelée tantôt Gisle et tantôt Berte, et à laquelle les textes donnent pour mère tantôt la vraie Berte, tantôt la fausse [1] : c'est elle qui fut la mère de Roland, qu'elle eut, suivant les traditions diverses, soit de son propre frère Charles, soit de Milon d'Anglers [2]. Il est curieux qu'un texte fort étranger au cycle des *Lorrains* donne à cette fille ce même nom de Baqueheut que l'un des derniers poèmes de ce cycle attribue comme premier nom à la seconde femme de Pépin [3].

VI

L'intérêt que peuvent offrir les recherches qu'on vient de lire, outre le jour qu'elle jettent sur tel ou tel épisode de notre ancienne épopée et notamment sur le souvenir incertain et confus qu'avait laissé la substitution des Carolingiens aux descendants de Clovis, est du même ordre que celui qui s'attache aux grands travaux consacrés dans ces derniers temps à l'histoire de cette épopée dans sa période la plus ancienne, antérieure par son sujet à l'époque de Charlemagne et même de Pépin. On voit que non seulement le roi Pépin a été l'objet de chants épiques qui avaient certainement pour point de départ des faits réels de sa vie (comme ses guerres de Saxe), et qu'il est devenu, grâce à eux, assez célèbre pour attirer à lui des récits qui ne s'appuyaient pas sur son histoire, mais encore que sous le nom

---

1. Aucun texte ne dit qu'il ait eu d'enfants de sa femme Blanchefleur.

2. Voyez *Hist. poét.*, p. 407 [et note additionnelle de l'édit. de 1905] ; *Romania*, t. II, p. 363 ; *La Vie de saint Gilles*, p. p. G. Paris et A. Bos, p. LXXV.

3. *Aquin*, p. p. Joüon des Longrais, v. 1002 (cf. Feist, *l. c.*, p. 22). D'autres sœurs de Charlemagne sont mentionnées dans divers romans ; elles sont énumérées à la p. 414 de l'*Histoire poétique de Charlemagne*.

du père de Charlemagne se cache souvent son grand-père, Pépin, fils d'Anseïs, et que par conséquent plusieurs poèmes qui le concernaient remontaient essentiellement à la fin du VII^e^ ou au commencement du VIII^e^ siècle. La légende de Pépin « le Bref » nous fournit donc un double anneau dans la chaîne qui relie l'épopée carolingienne à l'épopée mérovingienne, et la restitution, incomplète à coup sûr, que j'en ai essayée justifie une fois de plus les vers fameux du « poète saxon » sur les chants qui, depuis des siècles, glorifiaient les aïeux et les prédécesseurs du grand Charles :

> Est quoque jam notum : vulgaria carmina magnis
> Laudibus ejus avos et proavos celebrant ;
> *Pippinos*, Carolos, Hludovicos et Theodricos
> Et Carlomannos Hlothariosque canunt.

[*Mélanges Julien Havet*, 1895, pp. 603-633.]

[En rendant compte dans la *Romania* des *Mélanges Julien Havet*, Gaston Paris consacra à son propre mémoire la note suivante :]

J'ai essayé dans ce petit travail de réunir tout ce qui nous reste d'allusions éparses à l'épopée assez considérable dont le père de Charlemagne a certainement été le héros. J'ai dit en terminant que cette restitution était à coup sûr incomplète, et je puis dès maintenant y apporter quelques additions. Par une singulière inadvertance, j'ai oublié, en rédigeant mon travail (comme m'en a averti mon excellent ami Pio Rajna), le fragment italien d'un poème sur *Carletto* (Mainet), publié pour les noces Oddi-Bertoli par M. L. Gentile, et que je connaissais bien cependant, puisque j'en avais dit deux mots ici-même ([*Romania*,] XXI, 626). Le début, seul conservé, de ce poème toscan du XIV^e^ siècle concerne non Charles, mais Pépin, et est d'autant plus intéressant que c'est le seul texte où la guerre de Pépin contre Justamont soit l'objet non d'une simple allusion, mais d'un récit direct. Dans ce récit, Giustamonte est le frère de Galafre, et c'est d'Espagne qu'il est venu envahir et ravager l'Allemagne : la parenté de Justamont avec Galafre, roi de Tolède, — parenté d'invention certainement récente, — était déjà attestée dans des vers de *Mainet* et des *Saisnes* que j'ai relevés [ci-dessus, p. 203, n. 1] ; mais c'est sans doute en Italie seulement qu'on en a fait deux frères. Pépin,

représenté comme *picholino*, livre à Justamont un combat singulier où il le tue, après quoi il rentre triomphant à Paris. C'est là qu'a lieu l'aventure du lion, mais elle paraît, d'après le début, avoir été fort différente de ce qu'elle est dans les autres versions : ici le lion s'humilie par deux fois devant Pépin, et lui *rende riverenza con ghran chortesia* ; mais malgré cette soumission et malgré les sages avis de Bernard de Clermont, Pépin veut à toute force le tuer ; il tire son épée, le lion s'enfuit (bien qu'on l'ait enfermé dans un *triato* = *theatrum*), le roi le poursuit... et le fragment s'arrête. Il est probable que le manque de courtoisie de Pépin envers ce lion *umil e puro* lui attirait des malheurs qui préparaient les aventures de jeunesse de Carletto. Nous avons là bien probablement la transformation d'un poème franco-italien qui n'a pas laissé d'autres traces. — Je n'avais pas trouvé d'allusion assurée à des poèmes sur les guerres de Pépin en Aquitaine; il semble pourtant qu'il y en ait une dans un passage curieux de *Girard de Vienne*. Les fils de Garin de Monglane étant venus à la cour de Charlemagne, un ennemi de leur père, Renard de Poitiers, reproche à l'empereur de les bien accueillir : *Garins lor pere que les fist anvoier N'ot a repos nes un tot sol maingier* (il vivait de rapines). *Pepins l'en fist a grant honte chacier, Et fors de France foïr et essilier. Jusqu'a Gascoigne ne se vot atargier : La li dona li rois une moillier, Et de la tere li dona un quartier ; Puis fu tel ore qu'il s'an repanti chier* (éd. Tarbé, p. 22). Ce roi de Gascogne, au service duquel serait entré Garin, est sans doute Gaifier (ce n'est pas évidemment le roi Pépin qui donne à Garin une femme et des terres en Gascogne, comme l'a compris M. L. Gautier, *Ép. fr.*, IV, 129). Dans *Garin de Monglane* (voy. *Romvart*, p. 356), on raconte une histoire tout autre, mais qui est peut-être aussi une réminiscence des guerres de Pépin en Aquitaine : la ville (imaginaire ?) de Monglane est occupée par un duc orgueilleux, appelé Gaufroi ; Pépin lui avait réclamé l'hommage par un messager que le duc fit cruellement mutiler, sur quoi Pépin assembla une grande armée et assiégea, mais en vain, Gaufroi dans son château. Toutefois ce poème est tellement moderne qu'il y a peut-être là une pure fiction.

[*Romania*, XXIV (1895), pp. 319-320.]

NAIMERI — N AYMERIC.

Parmi les arguments que je présentais, en 1865, dans l'*Histoire poétique de Charlemagne*, en faveur de l'existence de poèmes méridionaux consacrés à certains héros ou épisodes du « cycle de Garin de Monglane », je faisais valoir celui-ci (p. 81) : « Albéric appelle *Nemericus* le fils d'Arnaud de Beaulande, et il est impossible de ne pas voir dans ce nom la forme provençale *n'Aimerics* ou *Nemerics*, qui se trouve en effet citée[1]. » En d'autres termes, je soutenais que dans la forme *Nemericus*, donnée par le chroniqueur Aubri de Trois-Fontaines au nom d'Aimeri de Narbonne, nous avions le nom *Aimeri* soudé avec la particule honorifique *en*, propre au midi de la France[2], ce qui indiquait une origine méridionale, directe ou indirecte, pour les sources où Aubri avait trouvé cette forme.

Dans les célèbres articles sur mon livre et sur le premier volume des *Épopées françaises* de L. Gautier que P. Meyer donna peu après à la *Bibliothèque de l'École des Chartes* (6e série, t. III) et qu'il a réunis en tirage à part sous le titre de *Recherches sur l'épopée française* (Paris, Franck, 1867), il contesta absolu-

1. En note, je renvoyais à Fauriel, *Histoire de la poésie provençale*, III, 453, où sont transcrits les passages de Raimbaut de Vaqueiras et (sans mention de l'auteur) de Guiraut de Cabreira qui seront rappelés plus loin.

2. L'origine de *en* est à mon avis non pas *ne* de *domne*, comme l'admet aujourd'hui A. Thomas (*Essais de philol.*, p. 288) avec M. Meyer-Lübke (*Gramm.*, t. I, § 634), mais *en* de *domen*, comme le pensait Diez (l'hypothèse de M. Cohn, *Archiv für das Studium der neueren Spr.*, t. CIII, p. 236, qui voit dans *nomen* ou plutôt *nomine* l'origine des formes honorifiques *non*, *nos*, *na*, *en*, *n*, est extrêmement ingénieuse, mais me paraît peu plausible). Je ne mets pas d'apostrophe après *n* précédant un nom d'homme à initiale vocalique : *n Aymeric* ; j'en mets une au contraire après *n* précédant un nom de femme : *n'Azalais*.

ment mon opinion sur l'existence de chants épiques provençaux, et notamment l'argument tiré de la forme *Nemericus*. « Cet argument, dit-il (p. 16), n'est pas fondé. Il suppose, en effet, que la particule *N* s'est toujours placée devant les noms des grands personnages, ce qui est inexact. Le texte qui fait ici autorité est naturellement le seul poème épique des pays de langue d'oc, *Girartz de Rossilho*. Or, la particule *N* n'y est employée que trois fois : deux fois elle est accompagnée d'un terme injurieux [1], et, dans le troisième cas, elle est appliquée à un personnage d'un rang infime, le chantre Benaci. Dans ce poème, les hauts barons sont toujours qualifiés de *Don*, et c'est seulement dans des textes plus récents (*Flamenca*, *Ferabras*, etc.) que l'emploi d'*En* se généralise. D'ailleurs, l'explication de M. G. Paris a le défaut de ne pouvoir rendre compte de cas exactement semblables à celui du *Nemericus* d'Albéric : saint Anthelme, évêque de Belley au XII^e^ siècle, est parfois appelé *Nanthelmus*, et on ne peut supposer ici la présence de la particule provençale *N*. Force est donc dans ce cas, comme dans celui de *Nemericus*, de laisser inexpliquée l'épenthèse de l'*n*. J'ajoute que ce n'est pas chez Albéric qu'on peut espérer trouver la trace d'anciens poèmes provençaux, supposé qu'ils aient existé. Ce chroniqueur n'a évidemment connu que des poèmes français, et même ne les a connus (comme le remarque M. G. Paris lui-même) que dans des rédactions relativement récentes où la généalogie de Garin de Monglane est déjà formée, et qui ne sont pas antérieures à la fin du XII^e^ siècle. »

Cette réfutation a paru décisive à L. Gautier, qui ne voit là « qu'une question de prononciation », et qui pense que « la nasale a été *plaquée* devant l'*a* pour préciser le son » (*sic*) [2], et à M. Demaison, qui, dans son introduction à l'édition d'*Aymeri de Narbonne*, se contente de dire (p. CCXXVIII, n.) : « M. Meyer a fort bien démontré que dans *Nemericus* l'*N* ne peut être la particule provençale. »

---

1. En note, P. Meyer discute l'un de ces passages et montre que *en* n'y figure sans doute pas (cf. sa traduction de *Girart*, p. 135). *En* est aussi très douteux dans le second passage, et P. Meyer l'a laissé de côté dans sa traduction (p. 167).

2. *Épop. franç.*, t. IV, 2^e^ éd. (1882), p. 13.

Cependant, dès 1870, F. Guessard avait fait au troisième des arguments de P. Meyer une objection fort judicieuse. Il avait relevé dans *Aliscans* trois exemples de la forme *Naimeri*, et il raisonnait ainsi : « Albéric n'a évidemment connu que des poèmes français, et même des poèmes français de la décadence, des chansons cycliques. Soit. Mais s'il a trouvé la forme *Naimeri* dans la chanson d'*Aliscans*, par exemple, où elle se rencontre trois fois, en résulte-t-il que ce soit une forme de France ? Et si elle n'en est pas, comment s'est-elle faufilée dans un poème d'origine *purement* française ? »

La question se pose, en effet, autrement qu'elle ne le faisait au temps où elle fut soulevée pour la première fois : le témoignage d'Aubri, qui était précieux, mais contestable, tant qu'il était le seul, a perdu beaucoup de son importance maintenant que nous avons, au moins en partie, les poèmes auxquels il a emprunté la forme *Nemericus*, et c'est l'apparition dans ces poèmes de la forme *Naimeri* qui nous intéresse et qui demande à être expliquée [1].

Cette forme figure d'abord dans *Aliscans*, et il est très possible que dans l'original elle ait été la seule employée. Le manuscrit de Venise (M de l'édition Rolin), si ancien en beaucoup de traits, paraît n'en pas connaître d'autre [2], tandis que le manuscrit de l'Arsenal (*a*) ne la présente que trois fois, et que tous les autres manuscrits, plus récents de toutes façons, la suppriment. Mais la mesure du vers la postule en deux endroits : 1914 *Et si venra tes pere Naimeris* (*a* M ; les autres manuscrits ont *tes peres Aimeris*, ce qui est contraire à l'usage du poète) ;

---

1. Remarquons toutefois que, pour donner uniquement au père de Guillaume, qu'il nomme plusieurs fois, le nom de *Nemericus*, il a dû connaître des poèmes où la forme avec *N* était plus constamment ou au moins plus fréquemment employée que dans les manuscrits qui nous sont parvenus (cf. ce qui est dit plus loin sur *Aliscans*). — Nos manuscrits nous donnent à peu près toujours (sauf les plus récents) *Aimeri* ou *Aymeri* et non *Emeri* : il me semble résulter de ce fait qu'Aubri connaissait les poèmes non pour les avoir lus, mais pour les avoir entendu chanter.

2. Il la donne au moins d'une façon prédominante ; c'est d'après ce manuscrit que M. Rolin l'a introduite partout.

de m. 4156 *ses pere Naimeris* (M seul ; *a* lui-même donne ici *tes peres A.*). Il est vrai qu'*Aimeri* semble être aussi postulé une fois : 4909 *Avuec Guillaume fu ses pere Aimeris*, mais il faut sans doute lire avec M. Rolin [1] *li quens Naymeris* [2].

Mais *Aliscans* n'est pas la seule chanson où cette forme se présente. Nous la retrouvons dans trois poèmes du XII[e] siècle, *Foucon de Candie*, la *Prise de Cordres* et la *Mort Aimeri*. Dans *Foucon* je n'ai relevé que deux exemples ; mais le texte critique du poème complet en offrirait sans doute plus. Au vers 3 de la page 93 de l'édition fragmentaire donnée par Tarbé, le manuscrit le plus ancien (B. N. fr. 25518) porte : *li oir Naimeri*, et à la page 97 on lit : *Por ce qu'est du lignage, s'en soit un restorans* [3], *S'ait a non en batoisme Naimeri*[*s*] *li vaillans*. — Dans le manuscrit unique qui nous a conservé la *Prise de Cordres*, nous ne trouvons la forme *Naimeri* qu'une fois, mais elle est nécessaire au vers : 2103 (éd. Densusianu) *Et li barnages au conte Naimeri*. — Dans la *Mort Aimeri* la forme *Naimeri* est exigée par la mesure à deux passages, dans chacun desquels l'une des deux familles l'a conservé (ce qu'a fait avec raison l'éditeur M. Couraye du Parc), tandis que l'autre a modifié la leçon : 987 *Or ont paien dite la traïson De Naimeri* (= AB ; CD *Et d'Aimeri*) *le nobile baron* ; 2168 *Or lairons ci de Naimeri* (= CD ; AB *Or le lairons ci d'Aimeri*) *ester*. Dans un troisième passage (600) la forme *Naimeri* est dans trois des quatre manuscrits, et, bien qu'elle amène une faute contre la déclinaison, aurait sans doute dû être adoptée. Dans deux autres (594, 1382), elle n'est que dans le manuscrit D, mais elle n'en appartenait pas moins, suivant toute vraisemblance, à l'original.

Bertrand de Bar-sur-Aube et les autres poètes français du XIII[e] siècle qui ont travaillé au cycle de Garin de Monglane

---

1. Sans doute d'après M, bien qu'il ne juge pas à propos de nous le dire.

2. Dans les deux autres passages où *a* donne *Naimeri* (7199, 7333), le vers s'accommode de l'une et de l'autre forme.

3. Il s'agit du « Povre Veü », fils de Gui de Comarcis, élevé par les Sarrazins, et qu'on s'apprête à baptiser : « Qu'il fasse revivre par son nom un des membres de la famille. » [Cf. encore éd. Schultz-Gora, 1909, t. I, v. 1418, 2188, 3640, etc.]

ignorent cette forme ancienne, qui avait peu à peu disparu devant la forme concurrente *Aimeri* ; mais elle devait être bien fréquente dans les anciennes chansons, puisqu'Aubri de Trois-Fontaines, qui écrivait en Champagne de 1232 à 1252, n'appelle Aimeri que *Nemericus*. L'initiale *n* s'était si bien jointe au nom d'*Aimeri* qu'on la trouve dans des textes français même pour d'autres que le héros épique. Le vicomte de Thouars Aimeri IV, appelé *Aimericus* par Guillaume de Jumièges (et dans tous les textes latins), est appelé trois fois *Naimeri* par Wace [1], et Wace n'a guère pu prendre cette forme que dans les chansons de geste. C'est aussi de là que le nom *Naimeri*, considéré comme un nom simple, a passé en France, notamment en Lorraine, où nous en rencontrons deux exemples au XIII^e^ siècle [2], et dans l'Artois, où il figure à deux reprises, à la même époque, comme le surnom d'un bourgeois d'Arras appelé Wautier [3].

Le premier des arguments opposés par P. Meyer à ma thèse consiste à dire que la préposition de *en* au nom d'un personnage épique en langue d'oc n'est pas admissible. Il s'appuie sur l'absence à peu près complète de cet usage dans *Girard de Roussillon*. C'est un argument que mon savant ami ne présenterait certainement plus aujourd'hui. Il nous a appris lui-même que le *Girard de Roussillon* que nous possédons est le remaniement, fait dans le sud du Poitou vers la fin du XII^e^ siècle, d'une chanson bourguignonne : ce n'est pas là un texte qui puisse prétendre à « faire autorité » pour l'emploi ancien de *en* en Provence et en Septimanie. En fait, nous trouvons *en*, *na* dans les poésies de Guillaume IX (fin du XI^e^ siècle), dans Marcabrun

---

1. Cette remarque a déjà été faite par M. O. Schultz dans la *Zeitschr. für roman. Philol.*, t. XVIII, p. 126.

2. *Nainmeris et Thiedit ces filz* (Ch. lorr. de 1214, dans N. de Wailly, *Not. et Extr.*, t. XXVIII, p. 16) ; *Huguin le fil Neymeri Barat, citein de Toul* (charte de 1251, dans Bonnardot, *Chartes franç. de Lorraine*, pp. 27 et 28). — En citant ces exemples dans la *Romania* (XXIII, 612), j'ai oublié qu'ils avaient déjà été allégués par K. Hofmann (*Rom. Forschungen*, I, 429), à l'appui d'une opinion d'ailleurs peu soutenable.

3. *Chansons et dits artésiens*, p. p. A. Jeanroy et H. Guy, n° XXX, v. 27, et n° XXIII, v. 168.

et les troubadours suivants, dans des chartes du XII^e^ siècle [1], etc., etc. ; si on veut se restreindre à la poésie épique, la « particule honorable » est d'usage courant dans la *Canso d'Antiocha* de Grégoire Bechada, écrite vers 1130-1140 [2]. En revanche, on ne la rencontre pas dans le fragment d'*Aigar et Maurin*, qui emploie quelquefois *don*, comme *Girart* : ce poème paraît appartenir à la région nord-ouest de la langue d'oc.

Il n'est donc pas douteux que si des poèmes méridionaux ont chanté un Aymeric de Narbonne, il a pu et dû être appelé *n Aymeric* ou *Naymeric*. Mais ce n'est pas une simple hypothèse : nous avons, en effet, des textes poétiques provençaux où notre héros est ainsi nommé. Le plus ancien se trouve dans le célèbre *ensenhamen* où Guiraut de Cabreira, grand seigneur et troubadour catalan de la fin du XII^e^ siècle [3], reproche à son *joglar* Cabra de ne pas connaître suffisamment la matière épique ; il lui dit entre autres :

Ni de Darnais
Non sabes mais
Com n Aymeric[s]'en fes lo don [4].

---

1. Meyer, *Recueil d'anciens textes*, II, nos 48, 49, 50.

2. Il est à remarquer que dans ce poème, — au moins dans le fragment de sept cent sept vers qui nous en est parvenu et qu'a publié P. Meyer (*Archives de l'Orient latin*, t. II, p. 473-494), — on ne trouve *en* ou *n* (sans régularité d'ailleurs) que devant le nom de personnages méridionaux : *en Gasto de Bearn* 27, *en Golfers de las Tors* 670, *n Ugo de Laconha* (?) 620, *n Ebles de Torviars* 622, *n Erals de Polinac* 656, 664 (une fois seulement *don Gaston* 652). Non seulement les noms des Sarrazins en sont toujours privés, mais aussi ceux des hommes du Nord (parfois munis de *don* ou *dan* : *don Robert Baldoï* 11, *don Galters l'Alamans* 558, *don Trenquers* 696, *dans Ugo lo maisnes* 363) ; une seule fois on trouve *en Ugo de Saint Pol* 16, mais au milieu de noms précédés de *e* ou *et*, en sorte que c'est sans doute une erreur de scribe.

3. On a discuté la date où florissait Guiraut de Cabreira ; mais on ne peut douter que ce soit lui dont parle Gervais de Tilbury comme étant mort quelque temps avant l'époque où celui-ci écrivait (1208-1213) et comme ayant figuré en 1184 dans une fête donnée au palais d'Arles (voy. Chabaneau, *Biogr. des Troub.*, p. 97). On peut, sans hésiter, rapporter l'*ensenhamen* de Guiraut aux vingt dernières années du XII^e^ siècle.

4. Bartsch, *Denkmäler der prov. Literatur*, p. 89. — Ce passage est par-

Nous trouvons ensuite dans Raimbaut de Vaqueiras (fin du XII[e] et commencement du XIII[e] siècle) : *Nil pros n Aymeric*[*s*], et dans Raimond de Tors de Marseille (deuxième moitié du XIII[e] siècle) : *Del valen n Aymeric* [1]. Dans la traduction provençale des *Gesta Karoli Magni ad Carcassonam et Narbonam* (Philomena), exécutée aux environs de Narbonne vers le milieu du XIII[e] siècle et qui nous donne un des récits de la façon dont Aimeri devint maître de Narbonne, l'*Aymericus* du latin est traduit parfois simplement par *Aymerics*, mais le plus souvent par *n Aymerics* ou *Naymerics* [2]. Enfin Raimond Féraut, à la fin du XIII[e] siècle, traduisant un passage de la Vie latine de saint Honorat où figure *Aymericus princeps Narbonensis*, rend ce nom par *n Aymerics de Narbona* [3]. Ainsi, en somme, les textes provençaux connaissent uniquement ou à peu près uniquement, la forme *n Aymeric* [4].

---

ticulièrement intéressant parce qu'il renvoie sans doute à un poème que nous ne possédons pas. *Darnais* est probablement la même ville, — inconnue d'ailleurs, — que nos poèmes appellent *Andernas*, *Andrenas*, et dont fut roi le plus jeune des fils d'Aimeri, Guibert. On voit dans la chanson de *Guibert d'Andrenas* Aimeri conquérir Andrenas pour son plus jeune fils et avec lui ; mais on ne voit pas précisément qu'il en fasse « le don ».

1. Les deux premiers passages, comme je l'ai dit plus haut, avaient déjà été indiqués par Fauriel, et tous les trois l'ont été par M. Birch-Hirschfeld dans son travail *Ueber die den Troubadours bekannten epischen Stoffe* (Leipzig, 1878) ; cependant M. Demaison (*Aymeri de Narbonne*, I, CCXLV, n. 4) déclare ne connaître dans les troubadours provençaux aucune allusion à la chanson d'Aimeri, sauf le passage de Guiraut de Cabreira, « d'ailleurs fort obscur, et qui paraît se rapporter plutôt à la chanson de Guibert d'Andrenas ».

2. Éd. F.-Ed. Schneegans (Halle, 1898), l. 1575, 2053, 2436 (P ; B *Aymeric*), 2527, 2589, 2591, 2607. — Cf. Demaison, *loc. cit.*, p. CCXXXV.

3. Voy. Demaison, *loc. cit.*, p. CCXLVI.

4. Je ne cite pas le *n Aymerics de Narbona* de *Flamenca*, non plus que beaucoup d'autres de divers troubadours, parce qu'il s'agit là de l'un ou de l'autre des Aimeri de Narbonne historiques. Mais il est bon de faire remarquer que la particule paraît s'être soudée au nom d'*Aymeric* même dans le Midi et même en dehors du nom de notre héros. Guilhem de Berguedan (fin du XII[e] siècle) interpelle Aymeric de Peguillan *bars n Aymerics*, et il semble qu'après *bars* il faille lire *Naymerics* ; et ce même troubadour est appelé en

Le nom du conquérant de Narbonne a aussi passé de bonne heure à l'étranger avec l'addition de l'*n* initiale. En Italie, il est toujours appelé *Amerigo*[1] ; mais les *Nerbonesi* contiennent toute une histoire, inconnue aux sources françaises, dont le héros est *Namerighetto*, petit-fils d'Aimeri de Narbonne[2]. Il est clair que ce fils de Guibert d'Andrenas avait reçu ce nom en l'honneur de son grand-père, et que Andrea da Barberino le connaissait par un poème, — perdu pour nous, — où il était appelé *Naimeriet* : Andrea n'a pas reconnu le rapport de ce nom avec celui d'*Amerigo*.

Il est d'ailleurs un autre nom, appartenant également au cycle de Narbonne, qui nous apparaît en Italie soudé avec l'*n* honorifique : c'est celui du sixième fils d'Aimeri, Aïmer *le Chétif*, qui dans tous les textes italiens est appelé *Namiero* ou *Namieri*. Or ce nom doit avoir passé bien anciennement en Italie, puisqu'on trouve, dès 1150, à Venise, un *Naimerius* adulte, un *Naymero* en 1169, un *Naimerius* un peu après à Lorette, et un *Natmerius* (l. *Naimerius*) à Padoue en 1180[3]. Aïmer, sous le nom de *Namieri*, est dans les *Nerbonesi* le héros de beaucoup

---

Italie *Naimerics* : voy. O. Schultz, *Zeitschr. f. rom. Phil.*, t. XVIII, p. 126, note. M. Schultz cite d'ailleurs d'autres cas où il semble bien qu'au Midi même on ait pris l'*n* honorifique pour une partie intégrale du nom : *Narnaut*, *Nasar*, *Nesteve*; le troubadour At de Mons a cru lui-même sans doute s'appeler aussi bien *Nat*. — Par une méprise inverse, les Méridionaux ont pu prendre l'*n* initiale d'un nom propre septentrional pour la particule honorifique : ainsi le traducteur des *Gesta Karoli ad Carcassonam et Narbonam* paraît avoir décomposé le nom de *Naimon* de Bavière en *n Aimon*.

1. On sait quelle fortune a faite ce nom, qui en Italie provient certainement de nos poèmes, et qui, porté par le Florentin Amerigo Vespucci, a donné son nom au continent découvert par Christophe Colomb.

2. L. III, c. III (éd. Isola, I, 285); l. VI, c. XI (II, 18), et souvent depuis lors.

3. Voy. P. Rajna, *Romania*, t. XVIII, p. 51. M. Rajna montre un scrupule vraiment excessif en faisant quelque réserve sur l'identité de ce nom avec celui d'*Aïmer*, *Naïmer*. Il remarque, d'ailleurs, que dans son livre sur les origines des familles padouanes, écrit vers 1330, Giovanni de Nono cite deux fois, au milieu de héros du cycle narbonnais, un *Naymerius* qui est évidemment Aïmer le fils d'Aimeri (cf. *Romania*, IV, 175).

de récits, dont quelques-uns ont un caractère fort ancien, qui ne se retrouvent pas dans nos poèmes : les sources d'où ils proviennent avaient sûrement pénétré en Italie de très bonne heure. Dans nos manuscrits je n'ai rencontré la forme *Naÿmer*, pour désigner le fils d'Aimeri, que dans le manuscrit M d'*Aliscans*, où elle paraît être constante [1] ; mais si on se rappelle que la forme *Naimeri* ne se trouve que dans des textes du XII^e^ siècle et a été, au XIII^e^, systématiquement supprimée par les copistes, on ne doutera pas, d'après les témoignages italiens, qu'Aïmer, dans des poèmes français anciens, ait été appelé *Naïmer* [2].

En Espagne, il semble aussi que le nom fameux d'Aimeri de Narbonne ait pénétré avec la prothèse de l'*n*. J'ai dit jadis, après Wolf [3], que la forme *Benalmenique* (*de Narbona*), dans une fort belle romance d'un caractère ancien, était une corruption de *en Aimeric* ou *Naimeric*, forme essentiellement provençale. P. Meyer a rejeté bien loin cette explication : « Ce n'est pas sérieux, dit-il (p. 49). Les Espagnols ne se seraient pas trompés à ce point sur la particule honorifique *en*, qui est non pas seulement provençale, mais aussi catalane, et de *Aimeric* ils n'auraient pas fait *Almenique*. *Benalmenique* semble bien plutôt un nom arabe. » Milá y Fontanals a fait observer que le nom d'*Almenique de Narbona*, pour *Aimeric*, se retrouve ailleurs [4], et que les Aimeri de Narbonne, épiques et historiques, étaient trop connus en Espagne pour qu'on puisse voir un Arabe dans un héros qui porte ce nom, héros qui d'ailleurs est un comte chrétien de Narbonne, fait prisonnier par les Sarrazins [5]. Il croit donc que

---

1. C'est du moins ce que l'on peut conclure du fait que M. Rolin l'emploie toujours et cite une ou deux fois ce manuscrit à l'appui.

2. Le *Naïmer le Lombart* de *Foucon de Candie*, éd. Tarbé, p. 60, est un autre personnage, puisque Aïmer *le Chétif* est mort avant l'action du poème ; mais la forme de son nom prouve pour celle du nom de son homonyme.

3. Voy. *Hist. poét. de Charl.*, p. 218.

4. Dans la romance qu'il examine après celle-là (sous le n° 39) et dans le *Rodrigo* (XIII^e^ siècle), où l'abréviation du ms. (voy. Milá, p. 194) donne *Almenique* beaucoup plutôt qu'*Almerique*.

5. P. Meyer fait remarquer que « le sujet de la romance n'existe dans

Benalmenique représente *en Almenique* ; toutefois il accorde, — plus, semble-t-il, par déférence pour P. Meyer que par conviction, — que ce nom « est peut-être fait à l'imitation des noms mores, *Ben-Almenique*. » La première hypothèse me paraît toujours de beaucoup la plus vraisemblable, surtout après ce que nous avons constaté de l'existence de la forme avec *n* initiale en Provence, en France et en Italie. Je ne vois rien d'étonnant à ce qu'un renouveleur de romances castillan du XIV^e^ ou du XV^e^ siècle ait changé *en Almenique* ou *Nalmenique*, qu'il ne comprenait pas, en *Benalmenique*, avec une première syllabe que les noms arabes lui avaient rendue familière.

Je pense que, dans ces conditions, tout le monde aujourd'hui reconnaîtra que le *Naimeri* d'*Aliscans*, de *Foucon de Candie*, de la *Prise de Cordres* et de la *Mort Aymeri* répond au *Naymeric* provençal, et qu'il ne saurait s'agir là d'une « épenthèse inexpliquée [1] ». Qu'une forme aussi nettement méridionale [2] dans des chansons de geste françaises sur un personnage méridional et des événements qui se passent dans le Midi provienne de poèmes provençaux, c'est ce qui me paraît plus que vraisem-

---

aucun poème français ». Cela ne prouverait rien, car nous avons perdu un grand nombre de poèmes — et des plus anciens — du cycle narbonnais ; mais ce n'est pas tout à fait exact : la *Mort Aimeri* nous présente, comme notre romance, Aimeri prisonnier amené par les Sarrasins devant les murailles de Narbonne pour qu'il demande à sa femme de rendre la ville en échange de son mari, et l'exhortant, au contraire, à ne pas la rendre. Je fais cette remarque en passant, car je ne m'occupe pas ici du fond des poèmes, ni même de l'origine du nom d'*Aimeri*, incontestablement méridional.

1. Je rejette en note la réponse à l'argument tiré du nom de *Nanthelmus* donné parfois à Saint Anthelme, évêque de Belley au XII^e^ siècle. Je n'ai pas le loisir de rechercher la provenance des textes où elle apparaît ; mais il suffit de rappeler qu'Anthelme était originaire du Lyonnais, et qu'il est fort probable que l'usage de *en* honorifique existait dans cette région. Tel est aussi l'avis de M. E. Philipon, le meilleur connaisseur en cette matière, qui n'hésite pas à voir dans la forme *Nanthelmus* le reflet d'une forme vulgaire *n Anthelm*.

2. On remarquera cependant qu'elle est quelque peu francisée par la chute du *c* final, ce qui paraît indiquer un emprunt ancien. — Il en est ainsi, à plus forte raison, de *Naïmer*, correspondant au prov. *Aẓimar* ou *Aïmar*.

blable [1]. Mais cette constatation démontre-t-elle l'existence, dès les temps carolingiens, d'une épopée provençale dont le comte Aymeric de Narbonne aurait été l'un des héros ? Je n'entreprends pas de l'examiner ici, et j'ai écarté de cette note toute discussion de fond [2] ; j'ai seulement voulu établir, à l'aide de faits que l'on ne pouvait connaître en 1865 et 1867, l'identité du *n Aymeric* provençal et du *Naimeri* français, c'est-à-dire la provenance méridionale, et sans doute littéraire, de cette forme familière aux poèmes français du XII[e] siècle.

[*Mélanges Couture*, 1902, pp. 349-357.]

---

1. Il est clair que les poètes français qui ont pris *Naimeri* pour une simple variante d'*Aimeri* (ou qui ont tout à fait substitué le premier au second) ne comprenaient pas la valeur de l'*n*, ce qui indique que cette forme leur venait, par tradition orale ou écrite, de poèmes en langue étrangère. La graphie *Aymeri*, ordinaire, sinon constante, dans nos manuscrits, est provençale bien plutôt que française, et semble attester une transmission scripturaire.

2. Elle n'est pas, à la rigueur, inconciliable avec l'opinion ancienne, et récemment reprise avec beaucoup d'habileté par M. Densusianu, qui trouve le type de l'Aimeri épique dans Aymeric II de Narbonne, mort en 1134. Il faudrait seulement supposer que le premier poème sur ce personnage aurait été composé, vers 1140, dans son pays et dans sa langue, — ce qui en soi n'aurait rien que de vraisemblable, — et aurait transmis la double forme (apparente) *Aymeric* et *Naymeric* à des imitations françaises de plus en plus éloignées de l'original. Je ferai seulement remarquer qu'on ne peut guère séparer *Naimeri* de *Naïmer*, et que le second apparaît, nous l'avons vu, comme nom propre en Italie dès le commencement du XII[e] siècle. J'ajouterai que M. Koschwitz, dans sa dernière édition (1902) du *Pèlerinage de Charlemagne*, me paraît avoir très solidement réfuté l'hypothèse émise par M. Densusianu sur l'interpolation du nom d'Aimeri dans ce poème du XI[e] siècle.

III

LE ROMAN

[CLIGÈS.]

Christian von Troyes. *Cligès*. Textausgabe mit Einleitung, Anmerkungen und Glossar, herausgegeben von W. Foerster. Zweite umgearbeitete und vermehrte Auflage. — Halle, Niemeyer, 1901, in-12, xlviii-231 pages.

On sait que M. W. Förster, professeur à l'Université de Bonn, qui s'est fait un nom justement célèbre dans la philologie romane contemporaine, a entrepris, il y a une vingtaine d'années, l'œuvre difficile et méritoire d'une édition critique des poèmes de Chrétien de Troies. Il l'a maintenant complètement exécutée dans les limites où il avait voulu l'enfermer : il laisse à d'autres le soin de publier *Philomena* [1] et *Perceval* [2], et ne réimprime pas non plus les chansons [3]. Il a commencé en 1884 avec *Cligès*, jusque-là inédit ; puis sont venus *Yvain* (*le Cheva-*

1. Ce poème imité d'Ovide, que j'ai eu le plaisir de retrouver dans l'immense compilation de l'*Ovide moralisé*, sera prochainement, je l'espère, publié par M. Léopold Sudre. [Il a été publié par M. C. de Boer, *Philomena, conte raconté d'après Ovide*, par Chrétien de Troyes ; Paris, 1903, in-8.]

2. C'est M. Baist, professeur à Munich, connu surtout par ses beaux travaux de philologie espagnole, qui doit nous donner le *Perceval*. L'édition sera certainement excellente et l'introduction très intéressante ; on voudrait être assuré qu'on les possèdera bientôt l'une et l'autre.

3. Dans le tome IV de sa grande publication, M. Förster s'est occupé (p. clxxxii et suiv.) de la question de l'authenticité de ces chansons. Il conclut que des trois chansons laissées par Brakelmann à Chrétien la troisième (Raynaud 66) n'est certainement pas de lui, et que des deux autres la seconde (R. 1664) est plutôt de Gace Brulé, et la première (R. 121), attribuée à Chrétien par le seul ms. de Berne, est bien douteuse. M. G. Huet, qui va publier l'édition critique des chansons de Gace Brulé [*Chansons de Gace Brulé*, publiées par Gédéon Huet, Paris, 1902, in-8 ; *Société des anciens textes français*], veut bien m'écrire (et c'était mon opinion) qu'il regarde la

lier au lion) en 1887, *Erec* en 1890, et enfin *Lancelot* (*le Chevalier de la charrette*) et *Guillaume d'Angleterre* [1] en 1899. Toutes ces éditions sont le fruit d'un travail considérable et d'une préparation peu commune : le texte est établi sur la comparaison méthodique de tous les manuscrits et suivi de précieuses remarques explicatives ; chaque volume est accompagné d'une introduction plus ou moins ample, où sont examinées toutes les questions que soulèvent les poèmes : l'histoire de la « matière de Bretagne », à laquelle appartiennent les poèmes les plus importants, y est notamment l'objet de recherches approfondies, dirigées par des vues très personnelles, qui ont donné et donneront encore lieu à de vives discussions. L'ensemble de cette publication est un véritable monument, pour lequel on ne saurait témoigner trop de reconnaissance à celui qui l'a élevé avec tant de peine, de soin et d'amour. Car c'est un véritable amour que le savant éditeur éprouve pour l'auteur avec lequel il a vécu de si longues années. Il lui assigne dans la poésie française du XII[e] siècle non seulement le premier rang, mais une place unique, où il l'élève bien au-dessus de tous ses rivaux. Partout où il rencontre une coïncidence entre Chrétien et quelque contemporain, il n'admet ni que Chrétien ait pu imiter l'autre, ni que tous deux aient pu imiter un modèle commun. Chrétien a tout inventé de ses poèmes, sujet, idées, style ; ou du moins, si on ne peut nier qu'il ait pris le

---

chanson en question comme n'étant certainement pas de Gace ; elle doit être de Chrétien (elle est intéressante par les idées qu'elle exprime et par la mention de Tristan) ; pour la première (R. 121), je crois aussi la paternité de Chrétien très probable ; il est vrai que, conservée dans les deux chansonniers de Saint-Germain et de Berne, elle ne porte le nom de Chrétien que dans le second, dont les attributions ont en général peu de valeur, mais cette attribution peut avoir une très bonne source. On a déjà fait remarquer que cette chanson contient sur l'amour les idées mêmes qu'on retrouve dans le *Chevalier de la charrette*.

1. Je ne suis pas convaincu, malgré les arguments de M. Förster, que l'auteur de ce poème, — qui s'appelait Chrétien, — soit Chrétien de Troies. C'est par estime pour notre auteur que j'hésite à lui attribuer une œuvre aussi faible, aussi mal composée, et, disons-le, aussi absurde.

thème fondamental de plusieurs de ses romans dans des récits antérieurs, il l'a toujours transformé de telle sorte qu'il l'a fait complètement sien. C'est lui seul qui a introduit la matière de Bretagne dans la littérature française : avant lui elle n'était connue que par la transmission orale de conteurs grossiers ; d'ailleurs il ne lui a guère emprunté que des noms de personnes et de lieux et peut-être quelques incidents, et il l'a tellement marquée de son empreinte que tout ce qui appartient à cette matière dans la poésie subséquente relève directement ou indirectement de lui. Il a créé un style nouveau, qui a dominé pendant longtemps la littérature. Il est le modèle à la fois inimitable et toujours, — mais faiblement ou lourdement, — imité. Il est, en un mot, pour prendre l'épithète dont M. Förster manque rarement d'accompagner son nom, le « grand maître » auprès duquel tous les autres ne sont que des écoliers ou même des apprentis.

Cet enthousiasme ne va pas, assurément, sans quelque exagération, et il a peut-être porté l'auteur à se représenter d'une façon qui n'est pas tout à fait exacte l'évolution de la poésie et de la langue littéraire en France dans leur plus belle période médiévale [1]. Mais on ne saurait en vouloir à l'éditeur de Chrétien d'une passion qui l'a soutenu dans un labeur aussi considérable, et qui lui a fait examiner à des points de vue très nouveaux des sujets qui, si même on ne les traite pas absolument comme lui, ne seront plus traités après ses travaux comme ils auraient pu l'être auparavant. Son zèle, servi par une grande érudition et une grande pénétration, lui a fait fouiller en tous sens et retourner jusqu'au tréfonds un terrain qui, grâce à lui, est désormais mieux connu et sera certainement mieux cultivé. Le volume que nous annonçons aujourd'hui est un nouveau et très intéressant produit de son travail tenace et fécond.

A côté de sa grande édition, M. Förster a donné des trois

---

1. Je dis « peut-être », car M. Förster, et on ne peut que le regretter, n'a donné nulle part une appréciation générale de l'activité littéraire de Chrétien et de la place qui lui revient dans la littérature de son temps.

poèmes de Chrétien qu'il a publiés de 1884 à 1890 de petites éditions à l'usage des cours universitaires, ne contenant que le texte, une courte introduction et un petit glossaire sans renvois. *Cligès* a inauguré en 1888 cette élégante série, et l'idée était si bonne qu'une nouvelle édition est devenue nécessaire. Mais M. Förster ne s'est pas borné cette fois à reproduire, en l'améliorant quelque peu, le texte que déjà dans l'édition précédente il avait amendé en plus d'un endroit : il a écrit pour le poème une introduction toute nouvelle, où il a soulevé quelques problèmes fort intéressants, et il y a joint, comme à ses grandes éditions, des remarques ou critiques ou philologiques, qui lui ont semblé nécessaires à cause des changements apportés au texte, ou qui sont le fruit des réflexions qu'une lecture répétée du poème lui a suggérées. Cette petite édition mérite donc un compte rendu détaillé. J'examinerai d'abord le texte, puis, successivement, les deux parties essentielles dont se compose l'introduction : l'une reprend et résume tout ce qu'on peut savoir ou conjecturer sur Chrétien ; l'autre, qui peut à son tour se diviser en deux, est consacrée au poème en lui-même, au vieux conte qui en fait le fond et à la manière dont le poète français l'a traité.

I

LE TEXTE.

Le texte de *Cligès* [1] nous est arrivé dans des conditions assez défavorables. Il en est de même, malheureusement, pour plus d'un des poèmes de l'auteur et, en général, des poèmes du

---

1. M. Förster, conformément au système que suivent tous les éditeurs allemands, n'emploie sur l'*e*, qu'il soit ouvert ou fermé, que l'accent aigu, destiné seulement à indiquer que l'*e* est tonique. Il imprime donc *Cligès*, et de même *aprés*, etc. Je crois qu'il est préférable de distinguer *è* de *é*, comme le font les éditeurs français : il est très rare qu'il puisse y avoir incertitude sur la qualité de l'*e*. Dans *Cligès* les rimes montrent clairement qu'il s'agit d'un *è*.

XII^e siècle. Les manuscrits que nous en avons sont du XIII^e siècle (ou même du XIV^e), postérieurs d'au moins trois quarts de siècle à l'original dont ils dérivent par des intermédiaires, perdus, plus ou moins nombreux. Un poème du temps de Louis VII n'était plus compris sans peine du temps de saint Louis ou de Philippe III : pour être arrivé à se maintenir dans la faveur des lecteurs, il lui avait fallu nécessairement subir bien des remaniements de détail. Quand on a des manuscrits de familles différentes, on arrive encore à reconstituer à peu près l'original, puisque les changements n'ont pas été les mêmes dans les diverses copies dont ces familles procèdent indépendamment. Mais trop fréquemment on n'a affaire qu'à des manuscrits « contaminés », c'est-à-dire à des copies dont l'auteur a eu sous les yeux et a combiné plus ou moins au hasard des leçons de deux ou plusieurs exemplaires qui pouvaient d'ailleurs être déjà eux-mêmes le produit de semblables contaminations. Et, d'autre part, il peut arriver que tous les manuscrits venus jusqu'à nous remontent non à l'original, mais à un même exemplaire, dérivé de celui-ci plus ou moins anciennement et directement, et déjà semé de fautes que nos copistes ont conservées ou qu'ils ont essayé de corriger de façon, trop souvent, à éloigner encore plus leurs leçons de celles de l'original. Ces deux fâcheuses circonstances semblent s'être produites pour *Cligès*, et le texte, bien que conservé dans huit manuscrits, est loin d'en être partout assuré. C'est en vain que l'éditeur, doué cependant, pour ce genre de travail, d'une habileté peu commune, a essayé de classer rigoureusement les huit manuscrits : il a dû, après un travail acharné, renoncer à en dresser un tableau généalogique qui le satisfît complètement. Il semble bien que le manuscrit S, le plus ancien de tous, soit exempt de toute contamination ; il remonte d'ailleurs à une bonne source, et il présente cet avantage, qu'apprécient les philologues habitués à ces délicates recherches, que le scribe auquel on le doit, Méridional qui comprenait mal le français, a d'ordinaire copié mécaniquement son original (bien qu'avec toutes sortes de fautes) sans se faire scrupule de livrer des leçons absolument dénuées de sens, tandis que la plupart des autres se permettent d'arranger le texte à leur guise et de le refaire arbitrairement quand il leur semble obscur ou ne leur plaît pas. Mais ce manuscrit est, par son carac-

tère même, insuffisant à la restitution de l'original ; il semble d'ailleurs avoir en commun avec les autres des lacunes qui indiquent que tous dérivent d'un exemplaire déjà défectueux et corrompu. Les sept autres manuscrits, bien que trois (AMP) se rapprochent plus de S et semblent former avec lui une famille (α) en regard de CTR (β) et de D (qui oscille entre α et β), offrent tous des combinaisons de leçons, qui paraissent remonter à des originaux différents [1]. Dans de telles conditions, la constitution du texte est souvent une sorte de divination, dont le résultat n'est presque jamais assuré, et dont la valeur dépend du savoir et de la pénétration de l'éditeur : celle qu'on doit à M. Förster n'a pu être menée à bonne fin que par un savant ayant la connaissance la plus approfondie non seulement de l'ancien français, mais de la langue et du style poétiques du XII^e^ siècle et particulièrement de Chrétien. Il faut d'ailleurs remarquer que, dans ce poème, Chrétien, même en admettant que son texte ait été souvent altéré par les copistes, a certainement employé, au moins par endroits, un style plus maniéré, plus difficile et parfois plus obscur que dans aucun autre de ses ouvrages. L'éditeur n'en a que plus de mérite à nous avoir fourni, à l'aide du chaos confus et disparate des leçons de ses huit manuscrits, un texte, sinon partout clair et poli, au moins presque partout lisible et dans la plupart des cas satisfaisant. Ce texte, déjà très louable dans l'édition de 1884, avait été amélioré dans celle de 1888, en bonne partie à l'aide des corrections proposées par divers critiques (notamment par MM. Tobler et Mussafia) ; il l'est plus sensiblement dans celle-ci, grâce surtout à la revision à laquelle l'éditeur l'a soumis à plusieurs reprises, soit en le relisant, soit en l'expliquant dans ses cours.

Je n'ai pas tenté de reprendre après M. Förster la question, qui paraît inextricable, des rapports des huit manuscrits de *Cligès* ; je me bornerai à examiner soit quelques passages discutés par l'éditeur dans les notes de cette nouvelle édition, soit

1. Aussi voit-on l'éditeur douter même de cette classification sommaire ; dans la présente édition (p. 189) il en présente comme possible une autre où MP appartiennent à une famille sœur de β.

quelques autres où il me semble qu'on pourrait arranger ou entendre le texte un peu autrement qu'il ne le fait [1]. Je retiens de son essai de classification le fait que le ms. S est celui qui remonte le plus directement à l'original qui lui est commun avec tous les autres, qu'il n'est pas contaminé, et que la leçon qu'il donne seul peut être préférée à celle de tous les autres manuscrits [2].

An quel leu porroit l'an trover
Home, tant soit poissanz ne riches,
Ne soit blasmez, se il est chiches,
Ne nul, tant ait mauvaise grace,
Que largece loer ne face ?

Cette leçon, tout à fait satisfaisante, est celle de S (sauf qu'il a *nus* au lieu de *nul*); les autres mss. ont *Qui ait tant* (*aient*, *a itant*, *est tant*) *d'autre bien sanz grace*; M. Förster, sur l'avis de M. Mussafia, a pris la leçon, bien peu autorisée, de RT, *Qui est tant d'autre bien* [3]; je crois que c'est un des cas où S repré-

---

1. Je note quelques fautes d'impressions qui ont échappé à la revision de l'éditeur et qui ne se trouvaient pas dans les éditions précédentes : v. 947 *aprandа*, l. *aprandra*; v. 1353 *lest*, l. *les*; v. 2397 *Betraingne*, l. *Bretaingne*; v. 2940 *ostor*, l. *estor*; v. 5764 *atandne*, l. *antandne*; v. 6124 *Les cors*, l. *Le cors*.

2. Je réunis ici quelques remarques de ponctuation, sans tenir compte des cas assez nombreux où le système de ponctuation allemand, adopté, quoique avec modération, par l'éditeur, rend le contexte moins intelligible qu'il ne le serait avec le système français (dans mes citations subséquentes, je ponctue à ma manière). V. 138 : *Et dit qu'il iert mauvès ou ber En autre païs que le suen*; il ne faut pas mettre *mauvès ou ber* entre deux virgules : *iert* porte sur ces mots et non sur le vers suivant. — Après le v. 911 je mettrais une virgule et non deux points : le v. 912 dépend toujours de *Se* du v. 906. — Au v. 5209 je mettrais un point d'interrogation. — V. 5818 : je mettrais une virgule après *Salerne*, pour montrer que le *Ou* du vers suivant se rapporte à ce mot. — Après le v. 5899, deux points au lieu de virgule. — Au v. 6240 il me semble que toute la difficulté signalée en note tombe si l'on supprime la virgule après *choses*. — V. 6500 : *Ne doit pas estre sans peor Qui ce m'a fet* : pas de virgule après *peor*.

3. Et assez peu satisfaisante pour le sens, malgré l'ingénieuse explication de l'éditeur.

sente la leçon originale (*grace* signifie ici, comme souvent, « renommée »)[1].

273 Vindrent au port dessoz Hantone...
306 De soz Hantone sont torné.

Je pense que dans les deux cas il faut lire *de Sozhantone*, nom usité dans les chroniques et romans du XII^e siècle, tandis que *Hamptone* ou *Hantone* simplement ne figure guère que dans les poèmes de *Bovon de Hamptone* ; d'ailleurs *de* convient mieux ici que *dessoz* ou *de soz*. Il est vrai qu'au v. 287 on lit : *Dessoz Hantone se remaignent*, où *De Sozhantone* ne convient pas ; mais il faut voir là une altération des copistes, qui interprétaient mal les deux autres passages[2], et lire *A Sozhantone*, ce qui est meilleur comme sens que *Dessoz Hantone*.

Mout se fet amer a chascun ;
397 Nes mes sire Gauvains tant l'aimme
Qu'ami et compaignon le claimme.

« Même Gauvain » : il semblerait que Gauvain fût moins facile à gagner que les autres. Je préfère lire *Mès*, qui est dans A et dont T garde la trace (*Meesmes mes s.*).

Amors celi li represante
Por cui si fort se sent grevé
620 Que de son cuer l'a esgené.

La leçon *esgené*, adoptée par l'éditeur, n'est que dans B, manuscrit de peu d'autorité : des six autres mss. (M manque), S donne *li a navré*, la famille β (CTR) *ja navré*, A *eslevé*, qui n'a pas de sens, P *ja vevé*. M. Förster remarque que P « a très bien rendu le sens avec son *ja vevé* ». On s'étonne alors qu'il ait préféré le *esgené* de B, qui est assez peu satisfaisant (*esgener*

1. J'avais déjà proposé cette leçon en rendant compte (*Romania*, t. XIII, p. 446) de la première édition, où on lisait *Qui a tant*, avec une explication fort peu convaincante.

2. B donne *Par desoz H.*, P *Le soir a H.*, ce qui garde peut-être un souvenir de la leçon originale.

ne paraissant avoir pris le sens figuré de « léser » qu'assez tard et n'ayant proprement que celui de « écraser, blesser, léser matériellement »), et surtout qui donne une mauvaise rime [1]. S'il n'y avait pas *ja* dans les mss. indépendants P d'une part et β de l'autre (*et li a navré* de S est sans doute pour *l'a ja n.*), on lirait volontiers *l'a esvevé* [2] ; mais cet accord indique que la bonne leçon est dans P : *l'a ja vevé* ; le mot peu commun *vevé* [3], qui convient très bien au style recherché de ce passage, a été remplacé par *navré* dans S et β ; *eslevé* de A est une corruption qui fausse le sens, *esgené* de B une correction, admissible, au temps du copiste (fin du XIII[e]), pour le sens, mais qui fausse la rime.

631 Dont ne me vient il miauz parler
Que fol me feïsse apeler ?

Les mss. ont *paser* S, *penser* ACTR, *pener* B, *celer* P (M manque). *Parler*, qui n'est dans aucun, est extrait de ces leçons par conjecture ; mais, malgré l'explication de l'éditeur, je crois qu'ici encore P a la bonne leçon, avec une rime riche et un sens excellent. Je comprends ainsi tout ce passage du monologue d'Alexandre : « Je peux m'estimer fou. Fou ? Vraiment, je le suis, puisque je pense une chose que je n'ose dire, car cela ne me causerait bien probablement que dommage. J'ai mis mon cœur à une folie. Dès lors ne vaut-il pas mieux

---

1. Il est très rare que Chrétien admette la rime *é* (*ee*, *er*, *ez*) sans la consonne d'appui (c'est le cas aux vv. 5653-4). Au v. 2297 je m'étonne que M. Förster n'ait pas conservé *covrez* (: *ovrez*) de ACB, qu'il avait adopté dans la première édition, et qu'il ait préféré *celez* de SMPTR. Au v. 3749 il faut lire *a seürtez* (: *maleürtez*) pour *aseürez* (P *ot les seürtez*) ; *a seürtez*, écrit sans doute en un mot, n'a pas été compris (*Rich. le B.*, v. 3445, *asseurte* = *a seürte*). Au v. 6006 je lirais *jeté* (: *osté*) avec P plutôt que *colé* avec SAC (TR *versé*, M manque).

2. *Esvevé* n'a qu'un exemple dans Godefroy, mais je l'ai rencontré assez souvent, bien que je n'en puisse pour le moment citer d'autre exemple.

3. Godefroy ne donne de *vever* que des exemples du XVI[e] s. ; mais Roquefort en avait cité un du *Dialogue de saint Grégoire* (l. I, ch. 10 : *veveis* s'y trouve deux fois, traduisant *orbatus*).

m'en cacher que me faire traiter de fou ? [Mais alors] je cacherai donc ma souffrance ? Je n'oserai pas chercher un secours à mon mal ? Fol est [pourtant] qui sent une maladie s'il ne cherche la guérison, etc. »

Engrès avait garni le château de Guinesores de triples murailles et de fossés,

Et s'avoit les murs adossez
De par de derrière
Qu'il ne cheïssent par perriere.

Les mots dont la place est laissée en blanc sont très différents dans les manuscrits : S *De fort cue*, A *De pex aguz*, M *De granz gleies*, P *De mout fors pens*, B *De fors aiges*, ℨ (CTR) *De forz engins*. Dans la grande édition M. Förster avait imprimé *De forz gloes* (d'après le *gleies* de M), attribuant à *gloe*, avec Henschel, le sens de « poutre ». M. Tobler lui fit remarquer (ce que confirment pleinement aujourd'hui les nombreux exemples donnés par Godefroy) que *gloe* signifie seulement « bûche », et proposa *cloies* (toujours d'après le *gleies* de M) qui fut admis dans la première édition scolaire. M. Förster rejette maintenant cette leçon, remarquant avec raison qu'un mot aussi connu que *cloies* n'aurait pas causé aux copistes l'embarras qu'ils ont visiblement éprouvé ici, et que *cloies* est trop mal appuyé par le *gleies* isolé de M. Il aurait pu ajouter que des claies disposées derrière un mur ne le protégeraient nullement contre des pierrières. Il pense qu'il s'agit nécessairement de poutres plantées en terre et soutenant les murs, mais que le mot qui les désignait a été altéré par tous les scribes ; pour avoir un texte lisible, il a pris la leçon d'A, *De pens aguz*, bien qu'elle soit tout à fait isolée (sauf P *De mout fors pens*) ; mais à mon sens *pens* ne convient pas plus que *gloes* ou *cloies* : des pieux ne sont pas des poutres, et je ne vois pas que des poutres soutenant des murailles puissent les renforcer sérieusement. Si on considère ce que les mss. ont de commun et de divergent, on ne peut douter que le vers ne commençât par *De fort* (S) ou *De forz* (Bℨ), suivi d'un mot de deux syllabes : P et A, qui ont indépendamment introduit le monosyllabe *pens*, ont dû l'un intercaler *mout* avant *forz*, l'autre écrire *De pens aguz*. Ce mot disyllabique est écrit *cue* A, *gleies* M, *aiges* B, *engins* ℨ ; pour

tant faire que de mettre dans le texte une leçon lisible, j'aurais préféré cette dernière. Mais elle ne doit pas être la bonne (*engins* n'aurait pas plus que *peus* ou *cloies* fait de difficulté pour les copistes). Je pense avec M. Förster qu'il y a là un terme technique de fortification à retrouver. Je crois probable qu'il commençait par une voyelle, sans doute un *a*, d'après *aiges* de B, *engins* ou *angins* de β et même *aguz* de P (*cue* S, *gleies* M, sont des altérations dénuées de sens). Je ne devine pas ce mot ; mais je ne pense pas qu'il ait signifié « poutre » : il devait plutôt désigner un contrefort, soit en maçonnerie, soit en terre, capable d'augmenter plus que des poutres la résistance des murailles aux pierres lancées par les machines. Je proposerais bien *ados,* qui conviendrait parfaitement pour le sens, si ce mot, par sa clarté (surtout à cause du voisinage d'*adosser*), ne prêtait à la même objection que les précédents.

1595 De chascun et d'aus deus ansanble.

Je lirais plutôt *d'ansdeus* (de même *anbedui* v. 2247 et v. 2271).

La reine, qui s'est aperçue de l'amour mutuel d'Alexandre et de Soredamours, les engage à ne pas se le dissimuler davantage l'un à l'autre, et ajoute :

Or vos lo que ja ne queroiz
2303 Force ne volanté d'amor :
Par mariage et par enor
Vos antraconpaigniez ansanble.

En note de la grande édition M. Förster remarque : « Texte assuré, pour moi incompréhensible » ; dans celle de la présente édition : « Toujours incompréhensible pour moi ». En s'appuyant sur la leçon de T, *Force en v.*, on peut lire *Forsen en volenté d'amor*. La reine, passant d'une idée à une autre sans transition, comme il arrive souvent, dit aux amants : « (Vous vous aimez, c'est entendu ; mais) je vous conseille de ne pas chercher de folie dans votre désir d'amour ; unissez-vous en tout honneur par mariage. » *Forsen* (que l'éditeur écrit *Forsan*) est un mot que Chrétien emploie deux fois encore dans ce poème (v. 999, 5131), précisément en parlant d'amour.

Quand Cligès paraît dans le palais de l'Empereur d'Allemagne, sa beauté surprend les Allemands, comme celle de Fénice surprend les Grecs :

Et cil qui ne le conoissoient
De lui esgarder s'angoissoient ;
2796 Et autresi cil s'au rangoissent
Qui la pucele ne conoissent.

L'éditeur justifie très bien la leçon (nouvelle) qu'il a adoptée pour le v. 2796 ; je crois seulement qu'il faut lire *se* avec C plutôt que *s'au* (avec SBPT ; R manque, AM ont *s'angoissent*).

Et Cligès vers les Sesnes point ;
Dessoz l'escu se clot et joint,
Lance droite, la teste an son :
3554 N'ot mie mains cuer d'un lion,
Mès n'estoit plus d'un autre fors.

Les deux derniers vers ont embarrassé l'éditeur et M. Mussafia ; mais il est clair qu'il faut lire (avec six mss. sur huit) : *N'ot mie mains cuer de Sanson*, ce qui donne non seulement une rime riche, mais un très bon sens : « Il n'avait pas moins de courage que Samson, mais il n'était pas, comme Samson, d'une force surhumaine », ce qui, naturellement, augmente son mérite.

3611 Et valoit (*le destrier*) avuec un prodome
L'avoir Oteviien de Rome.

Il faut lire *a ues* pour *avuec* (A *a oes*, C *o oes*, R *auecs*) : on sait que les mss. changent très souvent l'archaïque *a ues* en *avuec*, et M. Förster a plus d'une fois rétabli en ce cas la bonne leçon.

A tant es vos Cligès batant.....
4770 Sor un fauve destrier comé.

Le mot *comé* est traduit au Glossaire par « bemahnt », « muni d'une crinière » ; mais tout cheval est muni d'une crinière. Bien que l'éditeur n'indique pas de variante pour *des-*

trier [1] il faut lire *destre comé*, c'est-à-dire « qui porte sa crinière à droite ». Cette expression est dans le roman de *Thèbes* (v. 6557 : *Quarrez, espès, destre comé*, où tous les mss. autres que S ont changé), et se retrouve (v. Godefroy) dans *Alexandre* (éd. Michelant, p. 271, v. 3, où l'éditeur a préféré à tort la variante *de fier coumé*) et dans la *Violette* (v. 5961, où Michel a imprimé par erreur *destré*). Il faut aussi la rétablir dans le vers 237 du *Ferabratz* provençal, c'est-à-dire dans le vers correspondant de l'original français (perdu pour cette partie) : *Lo rey salh del vergier sus son destrier comat*, l. *destre comat*.

5446 Aussi come por sohaidier
Seroit faite ceste besoingne.

Je préfère *par s.*, qui est dans trois mss., à *por*.

5529 Miauz voudroie qu'on m'oceïsse
Que a nul autre le deïsse.

Que ces vers soient ou non interpolés, on ne peut admettre *oceïsse* comme troisième personne : il faut lire avec PC *que m'oceïsse*.

Les gens qui déplorent le trépas de Fénice interpellent la Mort et lui reprochent d'avoir enlevé l'impératrice :

5797 Onques mes si male golee
Ne poïs tu doner au monde !

C'est ainsi que M. Förster avait imprimé le vers dans sa première édition, en remarquant : « *Golee* signifie proprement « gros morceau », sens avec lequel *doner* ne va pas, ce qui a fait changer par PB en *haper*, mais le morceau [que la Mort a avalé] n'est pas mauvais, bien au contraire ! Il faut donc prendre *golee* dans un autre sens, figuré. Voyez les exemples dans Littré, où le mot se trouve à côté d'*estoutie*, etc. » Je ne discuterai pas cette

1. *Sor un destrier bien atamprer*, de S, est peut-être la bonne leçon (en corrigeant *atampré*, à cause de la rime avec *pre*). La remarque sur la leçon fournie par les autres mss. n'en subsiste pas moins.

explication très contestable, à laquelle M. Förster a renoncé : dans ses deux petites éditions, il a remplacé *doner* par *haper* ; mais, outre que *haper* n'est que dans deux mss. sur huit, la raison que M. Förster lui-même a fait valoir contre cette leçon subsiste : on ne peut dire que l'impératrice soit pour la Mort une *male golee*, un mauvais morceau. M. Förster ne nous dit pas comment il explique maintenant cè passage. Je crois qu'il faut maintenir *doner*, en prenant *golee* dans le sens de « coup de gueule, morsure ». Mais j'avoue ne pas avoir rencontré d'exemples de ce sens du mot *golee*.

Le médecin qui examine Fénice, qu'on croit morte,

Et sur le piz et sur la coste
Li met sa main, et sant sanz dote
Qu'ele a el cors la vie tote.

M. Förster a eu raison de substituer cette leçon à celle qu'il avait d'abord adoptée (*l'alaine tote*) ; mais je préférerais encore lire avec A :

Que ele a el cors l'ame tote.

L'original commun avait sans doute *lalme*, d'où *l'alaine* de SAB ; la leçon *lame*, conservée dans A, a été lue *la vie* dans PCTR ; l'accord de A avec S (M manque) pour donner *Que ele a* au lieu de *Quele a* favorise la lecon *ame*, qui d'ailleurs me paraît préférable.

... Ele (*Thessala*) a oint mout doucement
Le cors et les plaies celi.
La ou l'an la ranseveli,
An un blanc paile de Surie
L'ont les dames ransevelie.

M. Förster explique : « Als man sie wieder einsargte, haben die Frauen sie in ein syrisches Tuch eingewickelt. » Mais il remarque lui-même : « La répétition du même mot dans le premier et le second membre de la phrase est peu élégante ; je l'ai dissimulée dans ma traduction en mettant deux verbes différents (*wieder einsargen*, — *einwickeln*). » C'est très bien pour la

traduction [1], mais cela ne rend pas le texte meilleur. Je crois donc qu'il vaut mieux suivre la leçon de S, qui peut, on le sait, être, même seul, préféré à tous, et lire : .... *le cors et les plaies celi, Et arriere l'anseveli. An un* etc.

...la poison que ele avoit
Dedanz le cors, qui la fait mue,
6226 Si que ele ne se remue.

M. Förster remarque avec raison que ce *si* ne se comprend pas, car d'être muet n'empêche pas de remuer ; il se demande s'il ne faut pas lire avec CTR : *Et tient qu'ele ne se remue.* Non seulement CTR, mais A et P commencent par *Et*, contre *Si* de SR (M manque). Je lirais : *Et que ele ne se remue* (la substitution de *quele* à *que ele* a amené les remaniements de A, de P et de CTR) : *fait* porte à la fois sur *la ... mue* et sur *que*, ce qui n'a rien d'extraordinaire.

6311 « Oïl, sire, n'an dotez pas
Que je mout bien ne la respas. »

Tous les mss. semblent donner *nen* ou *nan* ; cependant la construction demanderait plutôt *ne* [2].

Telles sont les observations que m'a suggérées la lecture du texte. Je n'ai cité que les passages où j'ai cru pouvoir apporter quelque éclaircissement. Il en reste beaucoup d'obscurs, de difficiles, de plus ou moins désespérés. L'éditeur les a discutés avec un soin extrême, pesant toutes les raisons pour ou contre chaque solution ; je ne puis, dans la plupart des cas, que partager son incertitude. Mais pour faire apprécier le savoir, la méthode et

---

1. Seulement « wieder einsargen », « remettre en bière », ne traduit pas exactement *ensevelir*.

2. Je ne discute pas le système d'uniformisation que M. Förster a adopté pour son édition de Chrétien ; je ne l'adopterais pas volontiers sur tous les points (par exemple la graphie *ei*, à côté de *e*, pour *ai*). Je signale ici une bien légère inconséquence : pourquoi *despecier* 5895, et partout ailleurs (avec raison) *depecier*? — Au v. 227, *Et qui que li blasme et deslot*, bien que tous les mss. paraissent avoir *blasme*, je n'hésiterais pas à y voir une forme rajeunie et à imprimer *blast*.

la sagacité de l'éditeur, il faudrait citer les passages si nombreux où de leçons défigurées, incohérentes et contradictoires, il a su tirer un texte plausible. Il y avait peu de tâches plus difficiles, dans le domaine de la philologie française, que l'édition de *Cligès* ; il n'y en a peut-être pas qui aient été mieux remplies.

II

LE POÈTE.

Chrétien de Troies est le plus fameux des poètes français du XII^e^ siècle. Ses contemporains déjà, probablement, et en tous cas ses successeurs immédiats, en France, l'ont mis au premier rang [1], et il n'a pas joui d'une moindre faveur chez les étrangers. Plusieurs de ses poèmes ont été traduits en anglais, en gallois, en néerlandais, en allemand, en norvégien [2]. La plupart des traductions ont, il est vrai, omis de le nommer ; ce n'est qu'en Allemagne que non seulement son œuvre a été adoptée, mais

---

1. Il suffit de rappeler ici les passages souvent cités du prologue d'un conte dévot (voir plus loin), de Gerbert (l'un des continuateurs du *Perceval*), de *Humbaut*, du *Chevalier à l'épée*, du *Perceval* en prose, de Huon de Méri, d'une *fatrasie*, du roman de *Ham*, de l'*Ovide moralisé*, etc. Il faut ajouter que les poètes de la fin du XII^e^ siècle et du commencement du XIII^e^ siècle sont pleins de réminiscences et d'imitations de Chrétien, et que les grands romans arthuriens en prose ont été en partie édifiés sur le fondement de ses poèmes.

2. Il est remarquable que les traductions de Chrétien n'appartiennent qu'aux nations septentrionales. Ni l'Italie ni l'Espagne, si je ne me trompe, n'en présentent : ce sont presque exclusivement les romans en prose qui, dans ces contrées, représentent notre « matière de Bretagne ». Cela tient à ce que les traductions proprement dites (différentes des adaptations de chansons de geste) y ont commencé à une époque où les poèmes de Chrétien étaient déjà un peu vieillis et difficiles à comprendre, tandis que les romans en prose étaient dans toute leur vogue (voir les célèbres passages de Brunet Latin dans son *Tresor* et de Dante dans le *De vulgari eloquentia* et dans l'épisode de Francesca).

que son nom a été célèbre, si célèbre même qu'on en a abusé. Si Hartmann d'Aue lui a pris *Érec* et *Yvain* sans dire à qui il les prenait, Wolfram d'Eschenbach non seulement le cite, — pour le critiquer il est vrai, — dans son *Parzival* en grande partie traduit du *Perceval* français, mais il lui attribue, bien à tort, la chanson de geste d'*Aliscans* qu'il a librement imitée ; et Henri du Türlin, dans la compilation poétique qu'il a appelée la *Couronne*, met sur le compte de Chrétien plus d'un récit dont celui-ci n'est pas responsable. Ces erreurs, volontaires ou non, montrent assez la renommée qui entourait le nom du poète champenois peu de temps après sa mort.

Cette renommée était méritée par des qualités très réelles. Chrétien de Troies avait su trouver, surtout dans la « matière de Bretagne », le sujet de récits intéressants pour ses contemporains, et dont quelques-uns peuvent encore intéresser[1] ; il les avait traités d'une façon libre et personnelle, revêtant les vieux thèmes mythiques ou épiques, — dont il se souciait peu de comprendre le sens primitif et qu'il avait souvent recueillis dans une forme très altérée, — du costume « courtois » à la mode au XII^e^ siècle en France d'abord, puis bientôt dans toute l'Europe. Il avait ajouté à ces thèmes non seulement des développements, mais des épisodes, souvent considérables, de son cru, où, s'il nous semble aujourd'hui n'avoir montré qu'une invention assez pauvre, il avait pu encore plus librement représenter les idées et les sentiments du public auquel il s'adressait[2]. On ne peut dire que ses romans soient composés avec un art véritable, car il n'y en a pas un où l'on ne puisse relever, en nombre plus ou moins

---

1. Tels sont dans *Érec* le thème (quoiqu'il reste assez obscur) du malentendu entre les époux, et plusieurs des épisodes de leur voyage, — dans *Cligès* celui de la femme qui feint d'être morte pour se faire enlever, — dans *Lancelot* le passage du fleuve de feu sur le pont de l'épée, — dans *Yvain* la fontaine magique avec ses merveilles, etc.

2. Ainsi dans *Cligès* l'histoire d'Alexandre (voir plus loin) ; dans *Lancelot* tout ce qui concerne les amours de la reine et de Lancelot, ainsi que l'épisode du tournoi ; dans *Yvain* le combat contre Gauvain, etc., la délivrance de Lunete ; dans *Perceval* presque tout ce qui concerne Gauvain, etc., ne doivent rien sans doute aux sources de Chrétien.

grand, des obscurités et des incohérences : mais il sait piquer la curiosité et entretenir l'intérêt par des procédés ingénieux, — dont il abuse parfois jusqu'à décourager cette curiosité et à lasser cet intérêt, — comme de cacher longtemps le nom d'un héros ou le sens d'une aventure. Il avait tracé avec un talent incontestable des caractères d'hommes et de femmes, et surtout il avait montré dans l'analyse des sentiments une finesse et une pénétration dont l'expression, trop souvent gâtée — surtout dans les interminables monologues où se traduisent des débats intimes — par de la subtilité, de l'afféterie ou de l'exagération, est parfois singulièrement heureuse : il suffit de rappeler les scènes, si pleines à la fois de vérité et de malice, qui amènent Laudine, du désir de venger son mari tué par Yvain, au désir d'épouser le meurtrier. Mais ce qui fit sans doute son principal succès, et ce qui le recommande encore, plus que tout le reste, à l'attention de la postérité, c'est son style : il « prenait le beau français à pleines mains », — comme dit, au XIII^e^ siècle, Huon de Méri, — avec une élégance, une grâce et une facilité qui ont charmé ses contemporains et provoqué l'imitation. Non pas que son style même soit sans fautes, et sans fautes graves : il est loin d'avoir partout l'aisance et la clarté que je viens de louer ; il est fréquemment laborieux et gêné ; on y remarque souvent de l'obscurité [1], plus souvent encore un maniérisme parfois insupportable, singulièrement accompagné d'une vulgarité choquante chez un écrivain qui a de telles prétentions à la « courtoisie ». Il n'échappe pas non plus à la banalité, à la platitude, aux formules toutes faites et toujours répétées, tandis que d'autre part il tombe souvent dans la bizarrerie et la puérilité. Mais ces défauts n'em-

1. Il faut dire que dans un certain nombre de cas cette obscurité peut n'être pas de son fait et provenir de l'état défectueux où son texte nous est parvenu ; mais il faut reconnaître que trop souvent elle lui est réellement imputable : l'emploi embarrassé des pronoms personnels, démonstratifs et possessifs, en est une des causes les plus ordinaires, mais même en dehors de ce cas elle résulte souvent de constructions défectueuses. Le commentaire de M. Förster, qui a essayé d'éclaircir beaucoup de ces passages obscurs et n'y a pas toujours réussi, fournit abondamment la preuve de ces défauts.

pêchent pas que Chrétien n'ait manié, dans ses bons morceaux, la langue poétique avec une véritable maîtrise et ne l'ait marquée de son empreinte. C'était, en somme, un homme d'esprit beaucoup plus que de sentiment, — l'amour, qui tient la première place dans ses poèmes, y est le plus souvent représenté d'une manière subtile et conventionnelle qui exclut toute chaleur, toute réelle participation du cœur, — un conteur adroit dans le détail, parfois maladroit dans l'ensemble, un écrivain habile qui n'a pas toujours su ou voulu donner à son style la perfection qu'il a quelquefois atteinte. Quant à sa morale, à ses sentiments, à sa façon de comprendre le but et les devoirs de la vie, il est difficile de s'en faire une idée d'après ses œuvres ; il aime cependant les digressions et les réflexions morales, soit qu'il les place dans la bouche de ses personnages, soit qu'il les exprime en son nom, et il les a fait souvent très subtiles dans la forme ; mais pour le fond, — sauf celles qui touchent à ce qu'on peut appeler la dialectique ou la sophistique de l'amour, — elles ne sortent pas de la banalité. Il loue, comme les autres poètes de son temps, la largesse, la courtoisie, la vaillance et la générosité ; il exalte l'amour, et, le premier sans doute dans la France du Nord, il en célèbre la vertu ennoblissante ; mais tout cela n'a rien de profond ni de personnel. Il conte pour conter et pour amuser : il a toujours en vue le public aristocratique auquel il s'adresse et qui souvent lui commande et lui inspire ses œuvres : c'est éminemment un poète de société, qui écrit beaucoup moins pour exprimer ses idées, ses sentiments ou ses rêves que pour plaire et avoir du succès, et par là il appartient bien à la littérature française, dans laquelle, à quelques exceptions près, le caractère social a toujours été dominant.

Nous savons très peu de chose sur sa vie, et presque uniquement par lui, mais assez cependant pour en fixer à peu près les dates essentielles, ainsi que l'ordre dans lequel ses principaux ouvrages se sont succédé. J'ai essayé jadis de tracer, à l'aide des données qu'il nous fournit, l'esquisse, nécessairement bien maigre, de sa biographie personnelle et littéraire ; M. Förster l'a reprise et retouchée dans plus d'un des volumes de son édition ; il en donne, dans l'introduction du présent volume, une dernière forme, et je vais tâcher à mon tour, en profitant de ses observations, de la reprendre et peut-être de la préciser sur quelques points.

Posons d'abord la donnée centrale autour de laquelle tourne toute notre construction. Elle est dans *Cligès*. Chrétien y énumère, au début, les œuvres qu'il avait déjà composées : c'est d'abord le roman d'*Érec et Énide*, puis la traduction des *Comandemenz Ovide* et de l'*Art d'amors*, puis le *Mors de l'espaule*, puis le poème *Del roi Marc et d'Isent la blonde*, enfin la *Muance de la hupe et de l'aronde et del rossignol*. L'ordre dans lequel ces ouvrages sont énumérés n'a aucune importance : il a été simplement suggéré au poète par la commodité qu'il offrait à ses rimes. Il ne faut retenir qu'une chose, c'est que tous ces ouvrages sont antérieurs à *Cligès*, tandis que les trois romans de *Lancelot*, d'*Yvain* et de *Perceval*, qui n'y sont pas mentionnés, sont postérieurs (voir plus loin). Nous savons d'autre part que *Perceval* est le dernier, et qu'*Yvain* est postérieur à *Lancelot*. Ainsi nous avons la succession des quatre derniers poèmes de Chrétien : *Cligès*, *Lancelot*, *Yvain*, *Perceval*. Si nous pouvons trouver une date à l'un quelconque de ses ouvrages, dont nous possédons six et dont nous ne connaissons quatre (ou trois) que par la mention de *Cligès*, nous en tirerons des conséquences vraisemblables pour la date de ceux qui l'ont précédé ou suivi. C'est ce que nous allons essayer de faire, en fondant cette recherche avec l'esquisse de la biographie du poète, inséparable de l'étude de ses œuvres et presque uniquement appuyée sur elles.

Chrétien était né, suivant toute probabilité, dans la capitale de la Champagne, dont il prit, selon l'usage, le nom comme surnom quand il l'eut quittée. Dans *Philomena*, le plus ancien probablement des ouvrages de lui qui nous sont parvenus [1], il se nomme *Crestiien le Gois* (en rime avec *bois*) [2] ; c'était sans doute le surnom qu'il portait dans sa jeunesse, quand il habitait encore

---

1. M. Förster conserve encore des doutes sur l'attribution de ce petit poème à Chrétien : je crois qu'ils disparaîtront quand l'édition qu'en prépare M. L. Sudre sera publiée. L'auteur de l'*Ovide moralisé* a pu travailler sur un manuscrit médiocre ; mais il a certainement reproduit le poème de Chrétien tel qu'il le trouvait [cf. éd. De Boer, p. CVII].

2. Voir le passage dans l'*Histoire littéraire de la France*, t. XXIX, p. 490 [éd. De Boer, v. 734].

sa ville natale ; on en ignore le sens [1]. Il devait être de condition modeste, et n'appartenait certainement pas à la classe chevaleresque [2]. Il fit des études cléricales [3], dont ses œuvres gardent mainte trace : non seulement il a composé des traductions du latin, mais il déploie à l'occasion une érudition toute scolastique [4]. Si ce que j'ai dit plus haut de son surnom de *le Gois* est juste, il composa ses premières œuvres, — tout au moins *Philomena*, — à Troies même. Ce petit poème, — qui appartient à un groupe que M. Förster appelle du nom collectif d'*Ovidiana*, — est plutôt une imitation abrégée qu'une véritable traduction ; il est écrit dans un style aisé, mais encore peu personnel [5] ; Chrétien y montre déjà son goût pour les longs dialogues et pour les réflexions morales. En mettant ainsi en vers français un récit latin, le jeune poète, comme nous le ver-

---

1. Dans le *Banquet du bois*, poème du XIVe siècle (*Anc. poès. franç.*, par Montaiglon et Rothschild, t. X, p. 211), figure un berger appelé *Gonin le Gois* ; cela n'éclaircit pas le sens du mot. On lit également dans une lettre de rémission de 1413 citée par Carpentier (Du Cange, s. v. *Goia* 1) : *Les supplians, estans en la ville de Dousy* (Ardennes), *virent passer deux hommes que l'en disoit estre a aucuns, nommez les Goys, et ennemis de nous*. L'annotateur, qui a, d'après le passage de l'*Ovide moralisé*, attribué à l'auteur anonyme de ce poème les noms de *Chrestien le Gouays* (voir A. Thomas, *Romania*, t. XXII, p. 273), semble, par les modifications mêmes qu'il a fait subir à la graphie, attester que le nom en question était encore vivant de son temps (milieu du XIVe siècle) en Champagne [cf. éd. De Boer, pp. CX et 199].

2. C'est ce qui explique que nous ne le trouvions dans aucun document officiel du XIIe siècle : M. Förster (*Cligès*, p. VII) s'étonne que le nom si célèbre de Chrétien ne figure dans aucune charte, au moins comme celui d'un témoin ; c'est plutôt le contraire qui serait surprenant.

3. Les écoles de Troies étaient alors très florissantes (voir d'Arbois de Jubainville, *Hist. des comtes de Champagne*, t. III, p. 195).

4. Il allègue (dans *Érec*) Macrobe (par plaisanterie, à la vérité), et décrit les quatre arts du *Quadrivium* (géométrie, arithmétique, musique, astronomie) dont la représentation était brodée sur la robe d'Érec. — Wolfram d'Eschenbach donne à Chrétien le titre de *maître* (*meister*) ; mais c'est sans doute arbitraire : ce titre ne lui est jamais attribué en France.

5. Il est à remarquer qu'on y trouve déjà, et en abondance, la « brisure du couplet » qu'on a signalée (P. Meyer, *Romania*, t. XXIII, p. 17) comme une innovation apportée à la versification française par notre poète.

rons, suivait la mode de son temps. Il cite *Tristan* (voir plus loin) et *Apoloine*, c'est-à-dire une traduction française (perdue) du célèbre roman d'*Apollonius de Tyr* [1].

On regarde généralement le *Mors de l'espaule*, rappelé dans le même passage de *Cligès*, comme une œuvre analogue, racontant l'histoire de Pélops, dont Cérès, on le sait, mangea l'épaule par mégarde. Ce ne serait pas en tout cas un *Ovidianum*, puisque Ovide ne fait à cette histoire qu'une allusion passagère. Il faudrait que le poète eût trouvé l'histoire dans une glose ou fût allé la chercher dans Hygin. Mais cette histoire étrange et, en somme, tout épisodique se prêtait-elle à une traduction ? N'aurait-elle pas été dénuée de tout intérêt pour des lecteurs français ? Le titre de *Mors de l'espaule* conviendrait d'ailleurs assez mal : Cérès ne se contenta pas de mordre dans l'épaule de Pélops, elle la dévora entièrement. Pour toutes ces raisons, je doute que le *Mors de l'espaule* fût une traduction de l'histoire de Pélops; et je me demande si ce n'était pas un conte d'une tout autre provenance [2].

La traduction de l'*Ars amatoria*, que mentionne encore le début de *Cligès*, est malheureusement perdue, et nous ne savons pas si par les *Comandemenz Ovide* il faut entendre simplement un développement du titre de ce même ouvrage ou une traduction des *Remedia amoris* [3].

Ce sont les seules traductions dues à Chrétien, — si le *Mors de l'espaule* en est une, — qui nous soient connues. Ses autres ouvrages appartiennent tous au genre des romans mondains, et sont empruntés, — sauf *Cligès*, qui ne s'y rattache que par un

---

1. [Voy. *Zeitschr. f. rom. Phil.*, XXXIII, 226.]

2. J'ai déjà exprimé ces doutes dans l'*Hist. litt. de la France*, t. XXIX, p. 489. Ce trait de l'épaule mordue fait songer à des contes celtiques, par exemple celui de Caradoc, dont la femme eut le bout du sein enlevé par la morsure d'un serpent. [Cf. G. Paris, *Caradoc et le serpent*, *Romania*, XXVIII, pp. 214 sqq.]

3. Les vers d'un lai de Marie de France (*Guigemar*, 219-244) où il s'agit d'une peinture montrant Vénus qui brûle *le livre Ovide ou il enseigne Coment chascuns s'amur estraigne* et excommunie ceux qui le liront s'appliquent certainement aux *Remedia* ; mais il n'est pas sûr qu'il s'agisse d'une traduction en langue vulgaire.

lien tout extérieur et adventice, — à la matière de Bretagne. Le premier en date, nous l'avons vu, paraît être *Érec*, qui présente, comme l'a démontré M. Förster, beaucoup de traits archaïques quand on le compare aux romans subséquents. L'assurance avec laquelle le poète y parle de lui est frappante :

> Dès or commencerai l'estoire
> Qui toz jorz mais iert en memoire
> Tant con durra crestiantez ;
> De ce s'est Crestiiens vantez.

Il faut que ses premiers ouvrages lui eussent déjà acquis une grande réputation. Il parle avec mépris de ceux *qui de conter vivre vuelent* et qui gâtent et estropient *devant rois et devant contes* l'histoire qu'il va, lui, dire comme il sied. Il semble résulter de là qu'il avait fréquenté et fréquentait encore, mais sans doute dans une situation plus relevée que celle de ces conteurs errants, les cours des rois et des comtes. En fait de cours comtales, il avait sans doute été présenté à celle du comte de Champagne ; mais comme il s'appelle ici Chrétien *de Troies*, il faut qu'il n'ait pas composé le roman à Troies, ou ce surnom n'aurait pas eu de sens ; peut-être se trouvait-il alors à la cour du roi à Paris. Malheureusement, comme *Cligès* et *Yvain*, le poème est privé de toute dédicace.

Était-ce en simple qualité de poète que Chrétien était attaché aux cours seigneuriales ? Des vers de *Lancelot* ont donné à penser le contraire. Lancelot s'étant rendu incognito à un tournoi, un héraut d'armes [1] reconnaît son écu et se met à crier : *Or est venuz qui aunera !* (c'est-à-dire : « Le combattant par excellence, le vainqueur est arrivé [2] ! »). Le poète ajoute :

---

1. Chrétien ne fait pas des mœurs de ce personnage une peinture flatteuse. Il l'appelle un *garnement*, *Un hiraut d'armes en chemise Qui en la taverne avoit mise Sa cote avuec sa chauceüre*.

2. Sur l'emploi de cette locution, M. Förster, dans sa note sur les vers où elle figure, dit que jusqu'à présent on n'a trouvé en dehors de notre passage qu'un seul exemple de cette formule (celui que j'ai cité, *Romania*, t. XVI, p. 401). Cependant M. Gröber (*Zeitschr. für rom. Philologie*, t. XI, p. 430) l'a relevée dans le *Roman de Ham* (v. 283), où, à la vérité, elle peut bien provenir directement de Chrétien. [Cf. G. Paris, *Mélanges linguistiques*, p. 587.]

Et sachiez que lors fu dit primes :
Or est venus qui aunera !
Nostre maistre en fu li hira
Qui a dire le nos aprist,
Car il premierement le dist. (V. 5591-5594.)

« Il semble résulter de ce passage, ai-je dit jadis, que Chrétien était héraut d'armes. Ce *nous* n'a guère de sens s'il ne s'applique à l'auteur lui-même associé aux autres hérauts, et il paraît difficile de croire que ce cri ait été poussé, au temps de Chrétien, par d'autres que les hérauts. » Dans sa note sur ce passage de *Lancelot*, M. Förster remarque : « Il suffit peut-être d'admettre que *nous* ici signifie, en général, « nous qui vivons maintenant, les contemporains ». Au reste, il est bien possible que le public qui assistait aux tournois se soit associé aux cris des hérauts [1]. » Ces formules dubitatives feraient croire que le savant éditeur ne regardait pas mon appréciation comme inadmissible; mais dans la présente édition de *Cligès* il est bien décidément négatif : « Si l'on a voulu, dit-il, conclure d'un passage du roman de la *Charrette* qu'il avait été héraut d'armes, c'est sans le moindre fondement [2]. » Il n'ajoute cependant aucune objection aux doutes qu'il avait émis dans sa note (à laquelle il renvoie pour tout argument), et je persiste, quant à moi, à trouver que le passage n'a de véritable raison d'être et presque de sens que si c'est un confrère du héraut d'armes mis en scène qui l'a écrit [3]. Je pense donc que Chrétien était héraut d'armes en même temps que poète, ce qui s'accorde bien avec sa prédilection pour les tournois et la complaisance qu'il met à les décrire [4].

Après *Érec*, Chrétien mentionne un poème qu'il intitule *Du*

---

1. M. Ed. Wechssler (*Die Sage vom heiligen Gral*, Halle, 1898, p. 146) s'était exprimé à peu près de même.

2. « So liegt hierzu irgend eine Veranlassung nicht vor » (p. XIV, n. 1).

3. *Nostre maistre* a évidemment quelque chose de professionnel.

4. On peut croire la même chose de Sarrazin et de Jacques Bretel, les auteurs du *Roman de Ham* et des *Tournois de Chauvenci*, peut-être aussi de l'auteur de *Sone de Nansai*. Ces trois romans sont de la fin du XII^e^ siècle.

roi Marc et d'Iseut la blonde. On s'est accordé jusqu'à présent à penser qu'il fallait entendre par là un poème où était racontée d'une façon suivie l'histoire des amours de Tristan et Iseut, et M. Förster a édifié là-dessus toute une théorie, qui pourrait passer pour une ingénieuse et amusante fantaisie s'il ne la soutenait avec un sérieux presque passionné. D'après lui, Chrétien était une nature profondément morale (on ne s'en douterait pas en lisant certains passages de *Lancelot*), et quand il a fait des romans frivoles, ç'a toujours été à contre-cœur, sur la commande d'un grand auquel il n'osait pas résister ; ces romans mêmes, il n'a pas eu le courage de les finir, et après chacun d'eux il s'est hâté d'en composer un autre qui corrigeât le mauvais effet du premier. Les deux seuls romans dont nous sachions qu'il les a écrits sur commande, le *Lancelot*, fait pour la comtesse de Champagne, et le *Perceval*, fait pour le comte de Flandre, sont précisément du genre frivole (c'est contestable pour le *Perceval*). Eh bien ! il a été si révolté, en travaillant au *Lancelot*, du sujet qu'il traitait (un amour adultère !), qu'il ne s'est pas résigné à le terminer, l'a passé à un autre, et, pour se « débarbouiller avec de l'ambroisie », s'est hâté d'écrire *Yvain*, poème tout entier consacré à l'amour conjugal (bien que d'après l'éditeur ce ne soit qu'un développement du thème peu édifiant de la *Matrone d'Éphèse*)[1]. Puis il s'est laissé imposer par le comte de Flandre le sujet de *Perceval* ; mais il faut croire qu'il était devenu de plus en plus austère, car dans ce roman il n'y a pas d'amour adultère, et Perceval, suivant toute apparence, devait épouser Blanchefleur[2]. Mais il s'agissait d'amour, c'était déjà trop : si

1. M. Förster tient à cette idée, que personne, je pense, n'a acceptée. Le sujet d'*Yvain* est évidemment comment le héros gagne, perd et reconquiert l'amour de la « dame de la fontaine » ; qu'avant de l'épouser elle ait eu un mari qu'il a tué (ce qui n'a d'ailleurs aucun rapport avec le sujet du conte gréco-latin), ce n'est qu'un épisode introductif (fort intéressant d'ailleurs en lui-même, comme l'ont montré MM. Philipot et Schofield).

2. En outre, il avait mêlé au conte de Perceval la légende du *graal*, qui, de quelque façon qu'il l'ait comprise, avait probablement déjà chez lui un certain caractère religieux, et il avait fait admonester son héros sur ses négligences à remplir ses devoirs de chrétien.

Chrétien ne l'a pas terminé, ce n'est peut-être pas parce qu'il est mort, bien que son continuateur Gerbert de Montreuil nous l'assure, c'est parce que sa conscience souffrait d'une occupation si futile, et il est fort possible que le *Saint Guillaume d'Angleterre* soit l'expiation de son tort (en ce cas, on peut dire que s'il l'a écrit pour ses péchés, c'est pour les nôtres que nous le lisons). Semblablement, après le *Tristan*, — qu'il doit avoir entrepris sur commande et que beaucoup d'indices font croire qu'il n'a pas fini (toujours le même procédé, bien désobligeant pour ses Mécènes !), — il a écrit le *Cligès*, qui est un monument élevé à l'amour ayant le mariage pour but et, en fait, un véritable *Anti-Tristan*. Nous verrons, dans la suite de cette étude, si *Cligès* répond bien à cette définition. Quant à l'ensemble du système [1], il suffit vraiment de l'exposer : c'est un jeu d'esprit qu'il y aurait du pédantisme à vouloir discuter en forme [2]. Je me borne à ce qui concerne le *Tristan*, et je n'hésite pas à dire que l'existence d'un poème sur *Tristan* par Chrétien de Troies, à laquelle j'ai cru comme presque tout le monde, me paraît aujourd'hui fort peu probable ; j'en vais donner les raisons.

M. Novati a fait remarquer il y a longtemps [3] que la façon dont Chrétien parle de son poème est singulière : *Cil qui fist... Del roi Marc et d'Iseut la blonde*. Pourquoi mentionner le roi Marc et non Tristan, qui, dans toutes les allusions à la célèbre histoire d'amour, est associé à Iseut ? « C'est, dit M. Förster [4], un pur hasard : cela allait mieux ainsi dans son vers. » On ne

---

1. L'ouvrage le plus scandaleux de Chrétien était certainement sa traduction de l'*Ars amatoria* ; aussi a-t-il dû ne pas la terminer (ce qui en explique la perte) et traduire aussitôt après, comme contrepoison, les *Remedia amoris*. Je m'étonne que M. Förster n'ait pas ajouté ce couple positif-négatif à sa série.

2. Le cahier d'avril-juin de la *Romania* [XXXI (1902), pp. 420-5] contient un article de M. Mettrop sur *Cligès*, où il y a de brèves et judicieuses réflexions à ce sujet.

3. *Studj di filologia romanza*, t. II (1887), p. 411, n.

4. *Cligès* (présente édition), p. XXIII, note. La remarque de M. Novati avait déjà été acceptée ou contredite par MM. Röttiger et Muret, auxquels renvoie M. Förster.

voit pas en quoi : *De Tristan et d'Iseut la blonde* allait tout aussi bien. On peut croire qu'il s'agit ici d'un petit poème épisodique, — comme le lai du *Chievrefoil* de Marie ou celui qu'a utilisé l'auteur du *Donei des amanz*, — où était traité quelque incident de la légende dans lequel le roi Marc avait une part prépondérante [1].

Chrétien, nous l'avons vu, cite déjà Tristan dans *Philomena* [2], et il est difficile de croire que son poème sur Marc et Iseut soit antérieur à cette traduction d'Ovide [3]. Dans *Érec* il fait trois allusions précises à l'histoire de Tristan et Iseut, comme il en fait aux romans d'*Alexandre*, d'*Énéas*, de *Troie*, et aux chansons de geste de *Roland*, de *Fernagu*, d'*Ospinel* et de *Guillaume d'Orange*. Il est naturel de croire qu'il se réfère, aussi pour Tristan, à un poème étranger plutôt qu'à une œuvre de lui : on ne trouve dans aucun de ses poèmes d'allusions de ce genre à ses poèmes antérieurs [4]. C'est surtout dans *Cligès* qu'il se montre préoccupé de l'histoire de Tristan (ou plutôt de celle d'Iseut); mais c'est pour opposer à la conception de l'amour adultère telle qu'elle y est représentée une conception différente et plus raffinée. Je reviendrai sur ce point ; mais je demande s'il est vraisemblable qu'un poète parle (fût-ce par la bouche d'un de ses personnages) d'une de ses propres œuvres en des termes comme ceux-ci : *L'amors d'Iseut et de Tristan, Dont tantes folies dit l'an Que*

---

1. On peut songer à reconnaître une allusion au poème de Chrétien dans ces vers du *Tresaur* de Peire de Corbiac : *E del clerc lausenger per cual lausengamentz De leis* (Isolt) *e del rei Marc partils maridamentz*. Je ne vois rien de pareil dans les poèmes sur Tristan que nous connaissons. M. Birch-Hirschfeld (*Ueber die den Troubadours bekannten epischen Stoffe*, p. 42) voit là « la séparation du mariage de Marc et d'Iseut par les insinuations du nain » ; mais le naïn qui dénonce à Marc les amours de Tristan et d'Iseut ne « sépare » nullement le mariage du roi et de sa femme, et Peire parle d'un clerc et non d'un nain.

2. Il s'agit de l'excellence de Tristan dans les jeux d'adresse, telle que nous la trouvons signalée surtout dans la rédaction rattachée à Béroul.

3. C'est ce que j'avais conjecturé jadis; mais je ne serais pas de cet avis maintenant.

4. Sauf le renvoi à *Lancelot* dans *Yvain*, qui a une raison d'être particulière.

honte m'est a raconter. On croira plus volontiers qu'il polémise contre l'œuvre d'un autre.

Dans le nombre si considérable des allusions aux amours de Tristan et Iseut, il n'y en a que deux où soit mentionné un nom d'auteur, et ce nom, le même dans les deux, est celui, non de Chrétien de Troies, mais d'un certain La Chèvre, qui nous est d'ailleurs inconnu, mais dont l'œuvre avait évidemment eu beaucoup de succès : l'auteur de la branche II de *Renard* cite parmi les poèmes en vogue de son temps [1] *Tristan dont* [2] *La Chievre fist, Qui assez belement en dist* ; et pour l'auteur du prologue d'un conte dévot [3] les poètes les plus estimés sont Gautier d'Arras, Chrétien, Benoit de Sainte-More, Guiot, qui avait composé des miracles de la Vierge, un certain Roger de Lisaïs que nous ne connaissons pas, et *Li Kievres, qui rimer valt L'amour de Tristan et d'Isalt* [4]. Comment se fait-il, si Chrétien avait composé un *Tristan,* et que ce *Tristan*, comme le veut M. Förster, fût la source de tous ceux qu'on a faits en français, que ce ne soit pas lui qu'on cite ? Comment se fait-il surtout que l'auteur du prologue vante Chrétien pour son *Cligès* et son *Perceval* et immédiatement après La Chèvre pour son *Tristan*?... Personne au moyen âge ne semble avoir eu la moindre idée que Chrétien eût composé un *Tristan*.

---

1. Ce temps est sans doute antérieur au XIIIe siècle (voir *Journal des Savants*, 1894, p. 554 [et ci-dessous, *Le Roman de Renart*)] ; il est vrai que nous n'avons la branche II que dans un remaniement ; mais les vers du début ont un caractère visiblement archaïque.

2. Les mss. autres que B ont changé *dont* en *qui*, leçon que M. Martin (*Renart*, t. II, p. 93) a eu tort de conserver : les scribes ne connaissaient plus *La Chievre* et ont mal compris le vers.

3. Ce conte vient d'être imprimé en entier par M. Gröber, — qui l'avait signalé le premier dans un manuscrit de l'Arsenal, — dans le volume que les élèves et amis de M. Förster lui ont offert pour le vingt-cinquième anniversaire de sa nomination à Bonn (Halle, Niemeyer, 1902). [Sur Roger de Lisaïs, cf. ci-dessus, p. 81.]

4. M. Förster, qui veut qu'on écarte La Chèvre de toute recherche sur *Tristan*, remarque seulement (p. XXII) que dans ce prologue il est nommé *après* Chrétien ; cela ne signifie rien : l'auteur, que je crois de la fin du XIIe siècle (il ne nomme pas Raoul de Houdan), n'a évidemment cherché à mettre aucun ordre chronologique dans son énumération.

M. Förster ne doute pas qu'il en ait composé un ; bien plus, que son *Tristan* soit l'unique base de tous les autres : « Le *Tristan* de Chrétien est la plus ancienne rédaction littéraire dont nous ayons connaissance. On peut donc regarder toutes les autres comme postérieures. Étant donnée la façon dont, au moyen âge et précisément en France, on remaniait des sujets alors aimés et célèbres (le successeur prend toujours pour base le livre de son prédécesseur, change quelques détails suivant son idée et son caprice, intercale quelques épisodes plus ou moins bien adaptés, polémise à l'occasion contre sa source, s'en réfère à des sources propres toujours, sans doute, ou presque toujours inventées par lui, et le roman de concurrence est fait), on doit admettre que *toutes les versions postérieures de Tristan* reposent sur Chrétien. » (P. XXI.)

Remarquez le peu de *cogence*, comme disent les Anglais, de cette argumentation : le roman de *Tristan* de Chrétien est le plus anciennement mentionné, — *donc* tous les autres sont postérieurs, — *donc* ils en sont tous imités. Mais les assertions sur lesquelles s'appuie cette argumentation sont-elles au moins bien établies ?

La première est contestable. M. Förster admet que l'allusion de Bernard de Ventadour à Tristan et Iseut a trait à une rédaction littéraire, puisqu'il l'applique (p. XIII) au *Tristan* de Chrétien : or elle est de 1154. Elle est donc, en tous cas, antérieure à *Cligès*, d'un an seulement d'après M. Förster, de quinze ans environ suivant moi (voir plus loin). Mais Chrétien peut avoir fait un *Tristan* quelques années avant le *Cligès*, avant l'*Érec*, avant même la *Philomena* ? Soit. Mais en nous tenant strictement aux dates assurées, il n'est pas exact de dire que la plus ancienne mention d'une rédaction littéraire de *Tristan* est celle de *Cligès* [1].

Je n'ai pas lu sans surprise les remarques qui viennent ensuite et qui aboutissent à la conclusion que toutes les versions de *Tristan* reposent sur celles de Chrétien. Je ne connais pas un

1. Il va de soi que, pour que Bernard de Ventadour pût citer, en 1154, Tristan et Iseut comme généralement connus, il fallait qu'ils le fussent depuis un certain temps.

seul poème, — dans la classe des romans bretons et des romans d'aventure, — qui réponde à la description que fait M. Förster des procédés « toujours » employés par les remanieurs vis-à-vis de leur original. Je ne vois guère que le *Tristan* de Thomas auquel il ait pu songer, parce qu'on y trouve quelques remarques polémiques contre ceux qui racontent l'histoire autrement que lui, et un appel à un garant (Bréri) qui assure à sa version plus d'authenticité. En dehors de ce cas (et combien la petite satire de M. Förster contre les remanieurs s'y applique mal !), je cherche en vain un exemple de ce rapport entre une imitation et son modèle, je cherche même en vain, à vrai dire, un exemple de ces « romans de concurrence » dont le critique allemand semble connaître toute une liste [1]. Et je me demande surtout s'il est probable qu'un *Tristan* de Chrétien de Troies eût été ainsi remanié. N'aurait-il pas au contraire, s'il avait existé, tellement pris possession de ce domaine que personne n'aurait plus fait de *Tristan* ? Est-ce qu'on a traité *Érec*, *Cligès*, *Lancelot*, *Yvain*, comme M. Förster suppose qu'on a traité un poème bien autrement important et qui aurait eu certainement plus de succès que tous les autres ? M. Förster explique sans doute son hypothèse sur les remaniements du *Tristan* de Chrétien par son autre hypothèse sur l'état d'inachèvement où le poète l'aurait laissé [2] ; mais est-ce que le *Perceval*, tout inachevé qu'il est, a été remanié ? Pas du tout : en dehors du prologue postiche du manuscrit de Mons, on s'est borné à le continuer, en gardant intacte l'œuvre du poète champenois, et c'est sans doute ce qu'on aurait fait pour son *Tristan* si on l'avait eu dans le même état.

---

1. On pourrait citer le roman de la *Violette*, qui provient de celui du *Comte de Poitiers* (combiné avec celui de *Guillaume de Dole*) ; mais les procédés de Gerbert de Montreuil ne répondent pas à ceux que décrit M. Förster, et le poème archaïque et grossier qu'il a refait en l'allongeant provoquait naturellement à un renouvellement « courtois » et ne ressemblait guère à un poème de Chrétien.

2. Cette hypothèse explique aussi, pour M. Förster, l'absence de toute mention du *Tristan* de Chrétien ; nous voyons cependant le *Perceval* inachevé loué dans le prologue cité plus haut et bien souvent mentionné ailleurs.

Je vais plus loin. Plus j'y réfléchis, plus je crois qu'il est presque impossible que Chrétien, dans ses nombreuses allusions à *Tristan*, se réfère à un poème de lui, et même qu'il ait fait un *Tristan*. Quand on vient de lire *Cligès*, — que j'examinerai dans la suite de cette étude, — on se représente ce qu'aurait été un *Tristan* composé par le même auteur. Ç'aurait été quelque chose de subtil, de froid, de maniéré, de mondain, qui n'aurait certainement ressemblé en rien au récit à la fois naïf et cynique, effrontément joyeux et profondément triste, passionné, barbare et presque sauvage, que nous laissent entrevoir les rédactions de ce thème qui nous sont parvenues. Je disais tout à l'heure qu'un *Tristan* de Chrétien en aurait probablement empêché d'autres de naître ; je dis maintenant que si les poèmes que nous possédons avaient pour base une œuvre de Chrétien, ils présenteraient un caractère absolument différent de celui qu'ils ont conservé à travers toutes les altérations que leur ont fait subir les changements de temps et de lieu [1].

Je pense donc, pour en revenir au point de départ de cette longue digression, que Chrétien, que nous voyons dans toute la première partie de sa carrière poétique dominé par le merveilleux conte, alors nouveau, des amours de Tristan et Iseut [2], a composé lui-même un petit poème épisodique qui mettait en scène Marc et sa femme, mais qui n'avait pas grande importance, à en juger par l'oubli où il est tombé.

Nous arrivons maintenant à *Cligès*, qui nous montre notre poète ayant pas mal voyagé. Non seulement il était allé à Beauvais, où il avait trouvé, dans un manuscrit de la célèbre bibliothèque de l'église Saint-Pierre, le thème essentiel de son roman ; mais il résulte du poème lui-même qu'il avait visité l'Angle-

---

1. Je me permets de dire ici en passant, — c'est une opinion que je pense avoir l'occasion de développer quelque jour, — que je suis actuellement porté à croire que tous les poèmes français sur *Tristan* reposent sur un poème anglais perdu (qui était peut-être incomplet).

2. Il mentionne encore le *bevrage dont Tristans fu empoisonez* dans celle de ses chansons qui est le plus sûrement authentique, et qui appartient sans doute à sa jeunesse. Dans ses poèmes postérieurs, *Lancelot*, *Yvain*, *Perceval*, il n'est plus fait aucune allusion à *Tristan*.

terre [1]. On est frappé, en effet, de l'exactitude et de la précision des renseignements géographiques qui concernent cette contrée. Alexandre débarque à *Sozhantone* (Southampton) et va de là à *Guincestre* (Wincester), en effet tout voisin. Quand il repart, il s'embarque à *Sorham* (Shoreham), port qui devait être peu connu en Champagne. Cligès, quand il vient à son tour en Angleterre, remonte la Tamise jusqu'à *Galinguefort* (Wallingford), d'où il se rend à un tournoi qui se donne *Es plains devant Ossenefort, Qui près iert de Galinguefort :* Oxford est, en effet, dans une plaine non loin de Wallingford [2]. Mais le passage le plus notable est celui qui concerne le château de *Guinesores* (Windsor), dont la situation au-dessus de la Tamise est parfaitement décrite (*Li chastiaux siet en un pui haut, Et par dessoz li cort Tamise*) : ce château, dont Chrétien attribue la construction au comte Angrès, avec sa tour carrée, son triple mur et ses fossés, est évidemment celui que Guillaume le Conquérant avait élevé sur cette hauteur, et qui subsiste en partie dans le château actuel. Ces passages se trouvent dans des parties du poème qui sont entièrement de l'invention de Chrétien, et on ne peut les attribuer qu'à des souvenirs personnels [3].

Quelle est la date probable de *Cligès* ? Ce qu'en dit M. Förster est peu clair et même contradictoire. Il suppose (p. XI) que Chrétien avait obtenu à Troïes (cela n'a rien d'invraisemblable) la faveur du comte Henri de Champagne (1152-1181), et que c'est en sa compagnie qu'il est allé à Beauvais, « dont les évêques dépendaient des comtes de Champagne ».

---

1. On peut se demander si déjà dans *Erec* il n'y a pas des traces d'une visite de Chrétien en Angleterre : on y remarque les noms de *Gloëcestre* (Gloucester) et *Evroïc* (York), sans parler de *Corque* en Irlande ; toutefois ce sont là des noms bien connus, et il n'y a pas, dans le poème, de détails sur ces villes. — Je ne parle pas de toute la toponymie proprement « arthurienne », que le poète français avait dû trouver dans sa source.

2. On peut encore citer, mais comme moins probantes, les mentions de *Dovre* et *Cantorbire*.

3. On en retrouve d'analogues dans *Guillaume d'Angleterre* ; mais l'auteur de ce poème, qu'il soit ou non notre Chrétien, nous dit lui-même qu'il avait été dans l'île.

C'est là une hypothèse assez en l'air [1]. « *Cligès* aurait donc été écrit entre 1152 et 1164, ce qui d'ailleurs est évident de soi. » Cette évidence m'échappe : pourquoi *Cligès* doit-il avoir été écrit avant 1164 ? Est-ce parce que c'est l'année du mariage de Henri ? Page XIII, M. Förster se contente de dire que *Cligès* est postérieur à *Érec*, qui a été écrit « avant 1160 » (pourquoi ?). Page XXXVIII, il dit que, vu l'étroite liaison de *Cligès* avec *Tristan*, il convient de le mettre le plus près possible d'*Érec*, donc avant 1160 (?) Et il suppose que Chrétien, en faisant épouser à l'empereur de Constantinople la fille de l'empereur d'Allemagne, a pu être influencé par les négociations qui furent menées, sans succès d'ailleurs, de 1153 à 1155, en vue du mariage de Frédéric Ier avec une nièce de Manuel. C'est tiré de loin ! « D'après cela, *Cligès* tomberait vers 1155, si bien qu'il faudrait placer vers 1150 *Tristan* et *Érec*, qui lui sont antérieurs. » Mais à la page XII, l'auteur reconnaît que *Troie*, *Énéas* et *Thèbes* sont antérieurs à *Érec* : il faudrait donc placer ces romans avant 1150, ce qui est impossible, au moins pour *Troie*, dédié par son auteur à Aliénor, reine d'Angleterre, donc écrit en tout cas après 1154, et probablement vers 1160 [2]. D'autre part, si on plaçait *Cligès* en 1155, comme on ne peut guère supposer *Lancelot* écrit avant 1170 (voir plus loin), il faudrait admettre que Chrétien est resté une quinzaine d'années sans rien produire, ce qui est fort

---

1. Il est vrai que les évêques de Beauvais devaient l'hommage aux comtes de Champagne pour le fief de Savigni (voir Longnon, *Feoda Campaniae*, nos 1042, 5177) ; mais ce fait, — si fréquent dans les rapports complexes de la féodalité, — ne créait entre l'évêque et le comte aucun lien particulier, et Beauvais même ne relevait nullement du comte Henri. — M. Ed. Wechssler (*Die Sage vom heiligen Gral*, p. 149) s'est imaginé de son côté, uniquement parce que Chrétien avait lu un livre appartenant au chapitre de Saint-Pierre, qu'il était chanoine et même chancelier ou écolâtre de ce chapitre !

2. La façon dont Benoit parle d'Aliénor, dans le passage bien connu de *Troie*, indique qu'elle n'était pas au début de sa royauté. D'autre part, vers 1174, Henri II chargeait Benoit de la traduction des chroniques normandes qu'il avait d'abord confiée à Wace, et il est probable que c'est l'âge avancé de celui-ci qui lui avait fait préférer un concurrent plus jeune ; il n'est donc pas indiqué de mettre un trop long intervalle entre *Troie* et la Chronique des ducs de Normandie.

invraisemblable. Je ne vois aucune raison pour faire remonter notre roman plus haut que 1170, en assignant *Érec* à 1168 environ, le poème sur Marc et Iseut se plaçant soit avant *Érec*, soit entre *Érec* et *Cligès*. On a, sans raison valable, trop vieilli Chrétien, dont l'activité poétique, suscitée par les romans imités de l'antique, n'a probablement pas commencé avant 1165.

Trois poèmes de Chrétien n'ont été composés qu'après *Cligès* : *Lancelot, Yvain* et *Perceval*. *Lancelot*, ou le *Conte de la charrette* [1], a été entrepris pour la comtesse Marie de Champagne, fille de Louis VII, qui épousa le comte Henri en 1164 : il n'est donc pas antérieur à cette année ; mais il lui est, selon toutes probabilités, sensiblement postérieur. C'est la comtesse qui avait fourni à Chrétien le sujet et l'esprit (*sen*) de son roman ; or ce roman est la mise en action des théories les plus raffinées de l'amour courtois, c'est-à-dire de l'adultère mondain. Il n'est pas vraisemblable qu'elle ait adopté de pareilles théories et les ait données comme thème à un poète dès les premiers temps de son mariage, qu'elle contracta, à dix-huit ou dix-neuf ans. Il a fallu évidemment quelques années pour qu'elle se plût à de pareils jeux d'esprit (pour ne pas dire plus) et osât les afficher publiquement [2]. Je crois donc qu'on a bien des chances d'être dans le vrai en plaçant la *Charrette* aux environs de 1172 [3]. *Yvain*, intimement associé à *Lancelot* par les renvois qui y sont faits à ce

---

1. Les trois derniers romans de Chrétien ont ainsi des titres doubles : *Lancelot* ou *le Chevalier de la charrette*, *Yvain* ou *le Chevalier au lion*, *Perceval* ou *le Conte du graal*. Au début, le poète ne mentionne que le second titre : c'est un moyen de piquer la curiosité.

2. C'est aussi l'opinion de M. Förster (*Karrenritter*, p. XIX) ; mais alors comment peut-il reculer *Cligès* jusqu'à 1155 ?

3. Remarquez que la célèbre lettre de la comtesse de Champagne, rapportée par André le Chapelain, dans laquelle elle déclare que l'amour ne peut exister entre époux, est datée du 1er mai 1173. On y trouve cette phrase (éd. Trojel, p. 154), qui semble viser le roman même dont elle avait donné le sujet à Chrétien : *Preceptum tradit Amoris quod nulla etiam conjugata regis poterit Amoris premio coronari nisi extra conjugii federa ipsius Amoris militie cernatur adjuncta.*

poème[1], doit avoir été composé très peu de temps après. Il est possible que, pour une raison quelconque, Chrétien ait perdu la faveur de la comtesse de Champagne et ait quitté sa cour, laissant inachevé le poème qu'il écrivait pour elle, et qu'il autorisa Godefroi de Lagni à terminer. Il est certain que nous le trouvons peu après à la cour du comte de Flandre. Quant à *Yvain*, rien ne nous indique où il a été composé ; il n'est pas postérieur à 1174, puisqu'il y est parlé, comme vivant, de Noradin (Nour-ed-Dîn), qui mourut le 15 mai de cette année[2]. On peut l'attribuer à 1173.

Le *Perceval* a été composé pour Philippe d'Aussai (Alsace),

---

1. Dans sa note au v. 3707 d'*Yvain*, M. Förster s'exprime ainsi : « Le poète saisit ici l'occasion de faire allusion à son roman du *Chevalier de la charrette*, soit qu'il y travaillât en même temps, soit que son collaborateur Godefroy de Leigni eût déjà terminé l'ouvrage commencé par lui. » Mais il ne s'agit pas ici d'une simple « allusion » : la seconde partie d'*Yvain* a pour fondement nécessaire le récit de *Lancelot*, qui explique l'absence, puis le retour de Gauvain. Il fallait que le lecteur, — ou l'auditeur, car je ne sais pourquoi M. Förster veut que Chrétien ait destiné ses romans exclusivement à la lecture, — connussent le *Lancelot* pour comprendre ces passages (mais il n'est pas nécessaire que Godefroy de Lagni eût terminé sa continuation ; Chrétien avait fort bien pu laisser circuler son œuvre inachevée : dans aucun des trois passages d'*Yvain* qui renvoient à *Lancelot*, il n'y a rien qui se rapporte à la partie exécutée par Godefroi ; le dernier semble viser précisément les derniers vers écrits par Chrétien). Je m'étonne donc que M. Förster dise simplement (p. IX) qu'il est « possible » que *Lancelot* ait précédé *Yvain* : cela me paraît absolument sûr.

2. Röhricht, *Geschichte des Königreichs Jerusalem* (Innsbruck, 1898), p. 358. — M. Förster ne regarde plus (cf. *Cligès*, 1re édition, p. III, n.) ce raisonnement comme inattaquable : « On peut, dit-il (p. XI, n. 2), objecter que des proverbes très employés peuvent passer à l'état de formules et survivre ainsi ; cf. le proverbe analogue sur Fourré, qui suit immédiatement celui-ci. » Le cas n'est pas le même : Fourré est un personnage héroï-comique de l'épopée, et d'ailleurs on peut toujours le *vengier*, puisqu'il est mort. Au contraire, on ne peut « tuer Noradin » que s'il est vivant. C'était évidemment une raillerie usitée du temps où le victorieux sultan d'Alep était l'objet des craintes et des récits de toute la chrétienté : on ne put plus l'employer quand on eut appris sa mort qui eut un grand retentissement (aussi deux manuscrits l'ont-ils remplacé par *Saladin*).

comte de Flandre depuis 1168. En 1180, Philippe fut chargé de la régence du royaume de France pour le jeune Philippe II, son filleul. Chrétien ne faisant aucune allusion à ces hautes fonctions dans son panégyrique du comte, il est extrêmement probable qu'il l'a écrit avant 1180[1]. On peut même limiter avec plus de précision l'époque probable de la composition de *Perceval*. En 1177, le comte Philippe fit en Palestine une expédition, assez ridicule d'ailleurs, dont il revint en 1178[2], il est à croire que Chrétien, dans son prologue, aurait mentionné ce voyage. Le *Perceval* étant postérieur à la *Charrette*, nous ne pouvons le placer qu'entre 1174 et 1177, et cette période est en effet, de toute la vie agitée de Philippe d'Alsace, celle où il paraît le plus naturel qu'il ait attiré et entretenu des poètes. En 1173, il avait pris part à la guerre menée par les fils de Henri II d'Angleterre contre leur père, et, en 1174, avait fait en Angleterre une descente qui se termina par son rembarquement à Norwich. Depuis cette époque jusqu'en 1177, il ne paraît pas avoir eu de guerre à soutenir. D'autre part, il semble bien s'être passé en 1175, à sa cour de Saint-Omer[3], une tragédie domestique à laquelle sa femme Isabel était mêlée[4], et après laquelle on ne dut guère y faire faire et y entendre de romans. C'est donc en 1174-1175, suivant toute vraisemblance, que Chrétien composa la partie du *Conte del graal* qu'il a écrite (environ 9000 vers)[5].

---

1. M. Wechssler a écrit (*op. cit.*, p. 148-152) toute une petite dissertation pour prouver au contraire que Chrétien avait composé le *Perceval* à Paris, pendant que le comte Philippe y résidait comme régent; mais ses raisonnements ne sont rien moins que convaincants.

2. Röhricht, *Geschichte des Königreichs Jerusalem*, p. 370-375.

3. Philippe, comte de Vermandois, d'Artois et d'Amiénois, en même temps que de Flandre, tenait sa cour aussi souvent à Arras, Amiens ou Saint-Omer qu'à Bruges.

4. Voir *Romania*, t. XVII, p. 591-595 [G. P., *La comtesse Élisabeth de Flandre et les troubadours*]. Cette femme, Isabelle de Vermandois, paraît être la comtesse de Flandre dont André le Chapelain a recueilli deux « jugements d'amour » (*Romania*, *loc. cit.*) et pourrait bien avoir été la vraie patronne de Chrétien. C'est donc par erreur, remarquons-le en passant, que M. Wechssler, *op. cit.*, p. 149, dit que Philippe n'avait pas une femme chez laquelle on puisse supposer des goûts littéraires.

5. Il avait pu rapporter de son expédition en Angleterre, le livre qu'il

Gerbert de Montreuil nous apprend que ce fut la mort qui empêcha Chrétien de terminer son poème. On peut croire qu'elle le surprit (*l'adevança*) encore jeune : le *Perceval* ne révèle aucune sénilité ; au contraire, le poète n'a peut-être rien écrit de plus vivant et de plus gracieux que certains passages de ce poème, notamment la scène bien connue du début. Je suppose qu'il mourut en 1175.

Récapitulons les résultats, nécessairement en grande partie hypothétiques, de notre enquête. On peut attribuer à Chrétien de Troies une activité poétique d'environ quinze ans. Il aura débuté par *Philomena* vers 1160, écrit ensuite la traduction de l'*Ars amatoria* et celle des *Remedia amoris*, puis deux petits poèmes épisodiques, le *Mors de l'espaule* (sujet inconnu) et *Del roi Marc et d'Iseut* ; *Érec*, le premier de ses grands romans, se placera vers 1168, *Cligès* vers 1170 [1], *Lanceloi* en 1172, *Yvain* en 1173, *Perceval* en 1174-1175 ; il sera mort en 1175, âgé, si on suppose qu'il a débuté à vingt-cinq ans environ [2], d'une quarantaine d'années seulement.

Etant données ces dates, qui paraissent probables, quelle est la place qu'occupe Chrétien dans la littérature de son temps ? Il nous apparaît, à ses débuts, comme soumis à l'influence des romans imités de l'antiquité, alors dans toute leur vogue. Dans *Érec* au moins il montre qu'il connaît (sans parler d'*Alexandre*) *Thèbes*, *Énéas* et même *Troie* (ce dernier écrit, comme nous l'avons vu, vers 1160) ; déjà dans *Philomena* il cite *Apoloine*, qui devait être une œuvre assez analogue. Ailleurs il cite de petits

---

donna à Chrétien pour le *rimoier*. Cette conjecture, — à laquelle bien entendu, je n'attache pas d'importance, — tient, on le voit, à l' « hypothèse anglo-normande » sur l'origine des romans arthuriens dont M. Förster ne veut pas entendre parler.

1. Si on veut lui attribuer *Guillaume d'Angleterre*, c'est entre *Cligès* et *Lancelot* que ce poème, dont l'auteur dit avoir trouvé la source en Angleterre, se placerait le plus naturellement ; mais il faut avouer qu'il tranche singulièrement, tant par le talent que par le ton et l'esprit, avec l'un et avec l'autre.

2. Ces résultats diffèrent quelque peu de ceux de M. Förster, qui place (quoïque avec hésitation) *Cligès* vers 1155, le poème sur *Tristan* vers 1152, les *Ovidiana* vers 1150, le *Perceval*, sans préciser davantage, avant 1191.

poèmes tirés, comme *Philomena*, des *Métamorphoses* d'Ovide, *Narcissus* (dans *Cligès*), *Piramus* (dans *Lancelot*), et qui lui en ont sans doute donné l'idée [1]. Il doit à ces romans une grande partie de ses procédés littéraires et de son style, comme nous le verrons en étudiant *Cligès*. A côté des poèmes antiques, il connaît les chansons de geste, qui étaient encore en grande faveur sous forme de renouvellements et d'imitations des anciens poèmes [2] et s'en montre tout imprégné dans *Érec* (plus tard il s'abstient à peu près de les citer). Il n'est pas probable cependant qu'il se soit essayé dans ce genre [3].

Dès avant *Érec*, avec le conte *Del roi Marc et d'Iseut* (et peut-être avec le *Mors de l'espaule*), il s'était attaché à la matière de Bretagne, qui charmait alors toutes les imaginations. Un poème, — perdu pour nous, — sur *Tristan* (peut-être celui de La Chèvre) l'avait particulièrement frappé : il le cite dans *Philomena*, puis trois fois dans *Érec*, et il compose *Cligès*, — M. Förster l'a montré et nous y reviendrons, — comme une contre-partie de *Tristan* ; plus tard il ne le nomme plus, mais il est bien possible que les amours de Lancelot et Guenièvre aient été inspirées par celles de Tristan et Iseut [4]. Tous ses ouvrages postérieurs à *Cligès*, — qu'il a même voulu y rattacher extérieurement, — sont empruntés à cette matière de Bretagne,

---

1. M. Förster (note sur le v. 3821 de la *Charrette*) admet aussi l'antériorité de ces deux petits poèmes à ceux de Chrétien.

2. C'est à tort qu'on dit toujours (M. Förster lui-même, p. xv) que l'épopée nationale était alors passée de mode. La seconde moitié du XII^e^ siècle et la première moitié du XIII^e^ siècle sont l'époque de la plus abondante production de chansons de geste, et elles continuaient à se chanter avec grand succès aux cours des rois et des princes : l'une d'elles, *Foucon de Candie*, composée vers 1170, passait pour le type du poème « courtois ». On avait seulement modifié et renouvelé l'esprit et la forme de l'ancienne poésie épique.

3. L'attribution faite d'*Aliscans* à Chrétien par Wolfram d'Eschenbach n'a aucune vraisemblance.

4. Seulement il est possible que ce soit la comtesse de Champagne, et non Chrétien lui-même, qui ait introduit dans l'histoire de la délivrance de Guenièvre par Lancelot le motif de leur liaison amoureuse (cf. *Romania*, t. XII, p. 507 [G. Paris, *Le Conte de la Charrette*]). — M. Förster a signalé (p. xxxv, n. 1) divers traits de la *Charrette* qui semblent trahir l'imitation de *Tristan*.

dont il a été au XII^e^ siècle l'interprète par excellence. A quelles sources l'a-t-il puisée ? Sous quelle forme existait-elle en France quand il a commencé à y prendre ses sujets ? Ce sont des questions très difficiles et très discutées, que je ne veux pas aborder ici.

Chrétien n'est pas le créateur de la poésie narrative en octosyllabes accouplés ; il a eu, pour cette forme poétique, des prédécesseurs qu'il a connus et parfois imités : les auteurs de *Thèbes*, d'*Énéas*, de *Troie*, d'*Apoloine*, ceux des petits poèmes sur *Narcissus* et *Piramus*, Wace, La Chèvre ou l'auteur quel qu'il soit d'un *Tristan*, d'autres encore sans doute [1] ; il a eu des contemporains qui l'ont presque égalé en renommée et dont plusieurs pourraient lui disputer le premier rang : les auteurs de *Partenopeu* et de *Floire et Blanchefleur*, Gautier d'Arras, Huon de Rotelande, Guiot de Provins et d'autres [2]. Il a dû son grand succès aux qualités littéraires que j'ai appréciées plus haut, et surtout à l'attrait qu'exerçaient alors sur l'esprit des lecteurs mondains, et particulièrement des femmes, les contes venus de Bretagne, attrait qui existait avant lui, mais qu'il accrut et renouvela en faisant de ces contes l'expression des idées, des sentiments et surtout des conventions alors à la mode.

Parmi les romans de Chrétien, celui qui est resté le plus célèbre est le *Perceval*, moins à cause de la partie qui est de Chrétien qu'à cause des suites qu'elle a reçues, où la légende du graal a pris un caractère et une importance qu'il ne paraît pas lui avoir attribués, et surtout du *Parzival* de Wolfram d'Eschenbach, auquel remonte le *Parsifal* (nom barbare !) de Wagner. La *Charrette*, mal composée et pleine d'obscurités, est d'un grand intérêt, tant par ses origines, qui appartiennent à la mytho-

---

1. On a récemment constaté que, dans un passage du *Chevalier au lion*, Chrétien a imité d'assez près des vers du *Saint Brendan* anglo-normand (voir *Romania*, t. XXVII, p. 335).

2. Combien peu, — surtout dans ses derniers romans, — le style de Chrétien se distingue de celui de ses meilleurs contemporains, c'est ce que montre la continuation du *Lancelot* par Godefroi de Lagni, où M. Förster reconnaît que, si nous n'étions pas avertis, nous n'apercevrions aucune différence avec la partie qui est de Chrétien.

logie celtique, que par la représentation de l'amour « courtois » qui y est donnée dans tout son raffinement ; elle contient quelques scènes frappantes très bien exécutées. *Yvain* se recommande par l'intérêt un peu mystérieux de l'épisode introductif, par la malicieuse peinture de la veuve bientôt consolée, par quelques épisodes ingénieusement construits [1]. *Érec* plaît par l'aimable tableau, au début, de la pauvreté d'Énide si courageusement supportée, et plus tard de sa résignation et de son fidèle amour qui résiste aux plus dures épreuves, ainsi que par quelques morceaux pleins de grâce et où il y a plus de sentiment vrai que dans la plupart des œuvres du poète [2]. *Cligès* est celui de tous les poèmes de Chrétien qui a pour nous le moins d'attraits : le style en est particulièrement pénible et maniéré ; les sentiments y sont décrits et exprimés avec une froide subtilité ; les caractères y sont faiblement ou banalement tracés ; le vieux motif oriental sur lequel le roman est construit y est, peu heureusement, altéré dans le détail (le changement que le poète a introduit dans l'esprit même de ce motif est au contraire très admissible), et une introduction inutile et parfaitement ennuyeuse, sortie de l'invention du poète, fait attendre trop longtemps au lecteur le vrai commencement de l'action [3]. *Cligès* mérite cependant d'être examiné de près, tant en lui-même et pour l'étude des procédés littéraires de l'auteur que pour la recherche de sa source directe et des formes diverses qu'a revêtues la très ancienne légende qu'il a accommodée à sa guise.

---

1. Je ne range pas dans le nombre le conte du lion délivré et reconnaissant qui a donné son second titre au roman : cette historiette, qui a été attribuée dès l'antiquité à divers personnages, ne sert à rien dans le récit où Chrétien a jugé bon de l'insérer (sans avoir d'objections à l'introduction d'un lion dans une forêt de Bretagne).

2. L'épisode final, la *Joie de la cour*, est curieux en lui-même, bien que fort obscurément narré, par ses origines mythiques ; mais il n'a rien à faire avec le reste du roman, qu'il sert simplement à allonger. La description des noces d'Érec et d'Énide est aussi trop longue et chargée d'une érudition inutile.

3. Les contemporains, comme l'a remarqué M. Förster (p. XL), n'ont pas eu le même goût que nous : avec *Perceval*, c'est *Cligès* qu'ils semblent avoir le plus goûté et qu'ils citent le plus souvent : l'étrange histoire de la feinte mort de Fénice est sans doute ce qui les a le plus charmés.

III

LE POÈME : PREMIÈRE PARTIE.

Le poème de *Cligès* débute par un prologue intéressant à plusieurs titres. J'ai déjà parlé des sept premiers vers, qui contiennent l'énumération des ouvrages antérieurs de l'auteur. Vient ensuite l'indication de la source où Chrétien dit avoir puisé son récit, indication sur laquelle je reviendrai ; le poète continue par un éloge des livres, qui nous transmettent seuls la connaissance du passé [1], et s'en sert comme de transition pour donner, à sa manière, une esquisse de l'histoire de la *clergie* et de la *chevalerie*, — c'est-à-dire de la science et de l'art de la guerre, qui, après avoir eu leur siège commun en Grèce, puis à Rome, l'ont maintenant en France, où il faut espérer qu'il restera toujours :

Ce nos ont nostre livre apris
Que Grece ot de chevalerie
Le premier los et de clergie ;
Puis vint chevalerie a Rome
Et de la clergie la some,
Qui or est en France venue :
Deus doint qu'ele i soit retenue,
Et que li leus li abelisse
Tant que jamais de France n'isse !

Ce passage est extrêmement intéressant. On y trouve une conscience, — ou, si l'on veut, une affirmation, — de la double supériorité de la France, héritière de Rome et de la Grèce à la

---

1. *Par les livres que nos avons Les faiz des anciiens savons Et del siecle qui fu jadis.* La même pensée est exprimée par Wace dans ses deux prologues à la *Geste as Normanz* (éd. Andresen, t. I, p. 11 ; t. II, p. 29). C'est évidemment un lieu commun des écoles : on le retrouve par exemple dans le prologue de l'*Itinerarium Ricardi* (voir Gröber, *Grundriss der rom. Philologie*, t. II, p. 499, n.).

fois pour les armes et pour les lettres [1], qui mérite assurément, se produisant au XII^e siècle, d'attirer l'attention. L'idée ne doit pas être de Chrétien : elle sent son latin ; elle a dû naître et se formuler parmi les clercs parisiens. Il serait précieux de savoir à quelle époque elle remonte ; mais mes recherches et celles de plusieurs savants auxquels j'ai fait appel n'ont abouti à aucun résultat [2]. J'avais remarqué depuis longtemps la similitude du passage de *Cligès* avec la fin du prologue des *Chroniques de Saint-Denis*, et j'avais cru que la source de Chrétien se trouverait dans l'original latin de ce prologue, c'est-à-dire dans Aimoin ; mais il n'en est pas ainsi : la fin du prologue des *Chroniques*, qui nous intéresse seule ici, n'est pas dans Aimoin et paraît être l'œuvre du rédacteur français. Aimoin fait déjà un grand éloge de la France, « dame des autres nations », et assure qu'elle doit surtout cette suprématie à sa grande foi. Le rédacteur français continue en développant d'abord la même idée, puis allègue, pour expliquer ce privilège de la France, deux autres raisons, dont la première est le patronage de saint Denis :

La seconde raison si peut estre tele que la fontaine de clergie, par qui sainte eglise est soutenue et enluminee, fleurist a Paris. Et, comme aucun veulent

---

1. On peut rapprocher du passage de Chrétien le début d'*Athis et Porphirias* ; seulement Alexandre, se plaçant à l'époque où Rome était maîtresse du monde, lui attribue la *chevalerie*, tandis qu'Athènes est le siège de la *clergie* ; il dit, — ce qui est assez d'accord avec la réalité, — que les Romains envoyaient leurs fils à Athènes pour apprendre la *clergie* (il ajoute, ce qui est moins exact, que les Athéniens, en revanche, envoyaient leurs fils à Rome pour apprendre la *chevalerie*).

2. M. L. Delisle a bien voulu me communiquer un curieux passage de l'*Historia figuralis* de Gérard d'Auvergne, dédiée au pape Grégoire X (1271-1276). Il se trouve dans le chapitre intitulé : *De Yrene imperatrice cum filio suo Constantino*, où Gérard a inséré une histoire légendaire de la fondation de l'Université de Paris. Il dit en parlant d'Alcuin : *Iste Brito, scientia vitaque preclarus, qui et sapientie studium de Roma Parisius transtulit, quod illuc quondam a Grecia translatus fuerat a Romanis* (Ms. B. N. n. acq. lat. 1811, fol. 77). Cette idée de la translation de la science d'Athènes à Rome et de Rome à Paris circulait évidemment parmi les clercs parisiens ; mais on n'a ici que la moitié de la formule de Chrétien.

dire, clergie et chevalerie sont tousjours si d'un acort que l'une ne peut sans l'autre : tousjours se sont ensemble tenues, et encore, Dieu merci, ne se departent eles mie. En trois regions ont habité en divers tens : en Grece regnerent premierement, car en la cité d'Athenes fu jadis li puis de philosophie et en Grece la fleur de chevalerie ; de Grece vinrent puis a Rome ; de Rome sont en France venues : Dieu par sa grace veuille que longuement i soient maintenues [1].

Si l'on considère que les deux derniers membres de phrases non seulement offrent le même sens que les vers 35-36 de *Cligès*, mais se terminent respectivement par les mêmes mots qui riment ensemble, on pensera que le rédacteur des *Grandes Chroniques* a pris ce morceau à Chrétien ; c'est une nouvelle preuve de la célébrité de notre poète et de la diffusion de ses œuvres [2]. Mais lui-même, je le répète, avait dû puiser cette idée à une source latine, et je signale aux historiens de la nationalité française l'intérêt qu'il y aurait à retrouver cette source.

Après ce prologue, le poète entre en matière. *Cligès* est composé comme plus d'un roman du moyen âge : le thème choisi ne suffisant pas à fournir un récit assez étendu, — les romans devaient avoir au moins six à sept mille vers, — le poète l'allonge soit en y introduisant des épisodes qu'il invente, soit en lui donnant pour préambule l'histoire du père de son héros [3].

---

1. *Les Grandes Chroniques de France*, éd. P. Paris, t. I, p. 4.

2. Les vers de Rustebeuf cités par M. Förster (p. 176) sont aussi inspirés de notre passage ; seulement Rustebeuf ne parle que de la *chevalerie* (à l'inverse de Gérard d'Auvergne), et associe la Bretagne à la France. — Il est plus curieux de retrouver cette glorification de la France chez un poète allemand : l'auteur de *Mauricius von Craon* développe longuement la formule de Chrétien : la chevalerie, dit-il, a commencé chez les Grecs, au siège de Troie, puis a passé à Rome, où elle a fleuri jusqu'à ce que Néron brûlât Rome ; alors elle passa en France, où, sous Charlemagne, elle atteignit une grande splendeur ; elle y brille encore, elle y est honorée et célèbre, et par l'enseignement des Français mainte contrée s'est beaucoup améliorée dans la chevalerie (voir *Romania*, t. XXIII, p. 466 [c. r. par G. P. de *Moriz von Craon*, éd. Schröder]). Le poète allemand laisse de côté la *clergie* ; mais il célèbre en revanche la galanterie des Français.

3. M. Förster cite avec raison l'*Escoufle*, où l'histoire du père de Guillaume forme un préambule très superflu ; il y en a un du même genre, quoique plus

Chrétien s'est servi des deux moyens : il a inséré divers hors-d'œuvre dans l'histoire propre de Cligès, et il a fait précéder l'histoire de Cligès de celle de ses parents, qui remplit près du tiers de l'œuvre : au vers 2383 (sur 6784) nous lisons enfin : *Nez est Cligès*. S'il a employé ce procédé peu heureux, c'est sans doute, comme l'a remarqué M. Förster, sous l'influence d'une des rédactions de *Tristan*, — celle que nous représente le poème de Thomas [1], — qui avait également une longue introduction racontant les amours des parents du héros. Seulement le récit de ces amours est intéressant dans l'histoire de Tristan, qui, prédestiné à une vie amoureuse et tragique, naît, après la mort de son père, dans la douleur de sa mère et lui coûte la vie, et qui d'ailleurs est un personnage si célèbre et si passionnant que tout ce qui le touche mérite d'être rapporté; au contraire, les amours d'Alexandre et de Soredamours n'ont ni signification ni intérêt [2].

L'empereur de Constantinople, Alexandre, a, de sa femme Tantalis, deux fils, dont l'aîné, appelé Alexandre comme son père, est de quinze ans au moins plus âgé que le cadet,

---

court, dans *Ille et Galeron*. Bien d'autres poèmes, sans avoir en tête une ajoute aussi encombrante, ont étiré, par l'insertion d'épisodes superflus, un thème insuffisamment productif : tels *Guillaume de Dole*, *Galeran de Bretagne*, la *Violette*, le *Châtelain de Couci*, etc.

1. Dans la version Béroul-Eilhart, ce préambule est très court : Rivalen, roi de Léonois, qui est venu aider le roi de Cornouailles Marc dans une guerre, obtient la main de Blanchefleur, sœur de Marc, et l'emmène dans son pays. Sur mer, elle met au monde Tristan, qu'il faut enlever de son sein par l'opération césarienne, et meurt. On ne retrouve là que l'idée que la naissance du héros a dû avoir quelque chose de tragique.

2. M. Förster, persuadé que *Cligès* est un *Anti-Tristan*, fait remarquer que l'amour des parents de Cligès aboutit au mariage, et que Cligès est leur fils légitime, tandis que Tristan est le fruit d'un amour clandestin. Mais si Tristan est en effet conçu avant le mariage, — dans une scène de deuil et d'amour émouvante et symbolique, — il n'en est pas moins vrai que Rivalen épouse Blanchefleur avant la naissance de l'enfant : l'opposition entre les deux histoires n'est donc pas aussi marquée que le veut M. Förster. — Chrétien ne pouvait recommencer exactement pour les parents de Cligès l'histoire des parents de Tristan.

nommé Alis. Arrivé à l'adolescence, Alexandre veut aller à la cour d'Arthur, dont la gloire remplit le monde, afin d'être armé chevalier par lui. Son père et sa mère essaient de le détourner de son projet, mais enfin le laissent partir. Il arrive en Bretagne : Arthur le reçoit très bien, et promet de le faire chevalier avec les douze compagnons qu'il amène. Le jeune étranger se fait aimer de tous, particulièrement de Gauvain, neveu d'Arthur, qui était, bien avant Chrétien, le héros breton par excellence, type achevé de valeur et de courtoisie. Arthur se rend dans son autre royaume, la Petite Bretagne [1], et confie l'Angleterre au comte de Windsor Engrès. La reine, — qui n'est pas nommée dans le poème, — l'accompagne, emmenant la jeune Soredamours [2], sœur de Gauvain, aussi fière que belle, qui n'a jamais aimé et croit pouvoir fermer toujours son cœur à l'amour; mais en voyant Alexandre sur le navire, elle s'en éprend malgré elle, et, la nuit, exprime dans un monologue ses sentiments contradictoires. Alexandre, de son côté, s'est épris d'elle non moins subitement; mais aucun des deux n'ose laisser voir à l'autre ce qu'il éprouve. La reine remarque leur trouble, mais elle le met sur le compte de la mer. On arrive en Bretagne, et Alexandre, qui visite assidûment la reine et voit souvent Soredamours, se sent de plus en plus pris. Il se livre à son tour à un long monologue, pendant que Soredamours s'en débite un second non moins long. Ils passent ainsi quelques semaines dans le tourment. Mais voilà que d'Angleterre arrivent de graves nouvelles : Engrès s'est révolté et a occupé Londres. Le roi repart en hâte

---

1. Le poète appelle indistinctement *Bretagne* l'Angleterre et la Petite Bretagne, ce qui est assez incommode. Il remarque (v. 16) que l'Angleterre *estoit lors Bretagne dite*. Sur la Petite Bretagne il est d'ailleurs aussi mal renseigné qu'il l'est bien sur la Grande : il n'en cite pas un seul nom de lieu.

2. Je ne sais où Chrétien a trouvé le modèle de ce nom, qui a été souvent imité par ses successeurs. Il le fait longuement commenter par Soredamours elle-même (v. 962-988), qui nous apprend que la première partie est le féminin de l'adjectif *sor*, « blond brillant » (« blond doré », à en juger par une autre remarque qu'elle fait, assurant que *sore* équivaut à *sororee*, « dorée par dessus »). Ce commentaire de Soredamours sur son nom me porterait à croire que ce nom n'est pas de l'invention de notre poète.

avec une grande armée. Arrivé en Angleterre, il fait Alexandre et ses compagnons chevaliers. La cérémonie a lieu sur le bord de la mer, et c'est dans la mer que les damoiseaux prennent leur bain rituel. La reine doit, suivant l'usage, donner à chacun d'eux la chemise de fête qu'il va revêtir ; en fouillant ses coffres à cet effet, elle y trouve une chemise de soie qu'avait cousue Soredamours : les coutures, au col et aux manches, étaient de fils d'or, et elle s'était amusée à y entrelacer des cheveux de sa tête, pour voir si on pourrait les distinguer de l'or ; la reine envoie cette chemise à Alexandre, sans que ni elle ni lui connaissent le secret qui aurait donné pour lui tant de prix à ce présent. — Cependant Arthur marche sur Londres, dont les habitants, restés loyaux, vont à sa rencontre : Engrès s'enferme dans son château de Windsor ; le roi le suit, mais l'armée royale se trouve arrêtée par la Tamise. Alexandre et ses compagnons étrennent leur chevalerie par un hardi coup de main : franchissant le fleuve à la nage, ils engagent un combat où Alexandre prend quatre chevaliers ennemis ; il en fait don à la reine, sachant que le roi les aurait mis à mort comme traîtres ; mais Arthur les réclame et les fait, en effet, *traïner*. — Dans une visite d'Alexandre à la tente du roi, Soredamours, qui s'y trouvait avec la reine, remarque le col et les manches de la chemise où elle avait entrelacé ses cheveux ; elle veut en parler à celui qui la porte, mais, ayant trop longtemps débattu en elle-même si elle doit l'appeler « Alexandre » ou « ami », elle reste muette jusqu'à ce que la reine l'emmène. — La sécheresse de l'été permet enfin de passer la Tamise, et le vrai siège commence. — Alexandre est toujours assidu chez la reine : un soir, celle-ci remarque, à son tour, aux manches et au col de la chemise du prince grec le cheveu dont l'éclat efface celui des fils d'or ; elle se rappelle alors qui l'a cousue, et fait venir Soredamours, qui, agenouillée devant elle et toute rougissante, révèle le mystère ; Alexandre n'ose laisser voir sa joie, mais, rentré chez lui, il embrasse cent fois la chemise, baise et « adore » le cheveu : *Bien fait Amors de sage fol !* — Cependant les assiégés font une sortie de nuit, pensant trouver leurs ennemis endormis ; mais les « royaux », avertis par leurs sentinelles, se sont armés et repoussent victorieusement l'attaque. Alexandre, avec plusieurs autres, poursuit les fuyards ; il a

l'idée de prendre, ainsi que ses compagnons, en place de leurs écus qu'ils jettent, les écus d'ennemis morts, et ils entrent ainsi dans le château. Arrivés au milieu des assiégés, ils tombent sur eux et les mettent en désordre. Engrès s'enfuit dans la tour ; Alexandre et les siens l'y suivent, ferment la porte de l'enceinte intérieure où se trouve la tour, et finalement Alexandre prend Engrès et ceux qui l'accompagnaient ; du haut des créneaux, il dit aux hommes d'Engrès, qui l'assiègent, en leur montrant leur seigneur enchaîné, qu'ils n'ont qu'un moyen de sauver leur vie, c'est d'aller se jeter aux pieds d'Arthur. Ils le font, et apprennent ainsi au roi et aux siens la victoire d'Alexandre, que toute l'armée pleurait comme mort ainsi que ses compagnons, à cause de leurs écus trouvés sur le champ de bataille ; Soredamours en avait éprouvé une douleur d'autant plus poignante qu'elle était obligée de la cacher. Bientôt Alexandre arrive avec ses prisonniers, et il reçoit les félicitations d'Arthur. Tout ce récit de guerre est très bien mené, malgré quelques obscurités [1]. — Arthur offre à Alexandre telle récompense qu'il choisira : Alexandre demanderait bien Soredamours, mais il ne veut la devoir qu'à elle-même. Il se rend à la tente de la reine, qui appelle aussi Soredamours auprès d'elle et, n'ayant plus de doutes sur leur amour mutuel, les engage à ne pas se le cacher plus longtemps et à lui donner pour conclusion le mariage, qui le rendra durable à jamais. Alexandre, puis, en tremblant, Soredamours, avouent que la reine a deviné leurs sentiments. La reine les donne l'un à l'autre, Gauvain et le roi confirment ce don, et le jour même, à Windsor, ils sont fiancés [2]. Alexandre est fait par Arthur roi du « meilleur royaume de Galles » ; il épouse son amie [3] ; bientôt elle se trouve grosse, et, au terme

1. On comprend avec peine les mouvements des combattants dans le château. — Il y a dans ce morceau plusieurs réminiscences d'Ovide et de Virgile.

2. Ici une de ces ennuyeuses formules dont Chrétien est trop coutumier et qu'il a léguées à ses imitateurs : *Por tant qu'as plusors despleüst, Ne vueil parole user ne perdre, Qu'a miaus dire me vueil aerdre.*

3. On néglige de nous dire que le mariage eut lieu, si bien que Soredamours semble être grosse cinq mois après les fiançailles. Remarquez la crudité des termes que le poète emploie pour le dire (v. 2375-2376).

voulu, elle met au monde le plus bel enfant qui soit jamais né : on l'appelle Cligès.

Cette première partie forme, on le voit, en elle-même, un petit roman, peu accidenté d'ailleurs. Il est évidemment modelé sur celui qui sert d'introduction au *Tristan* de Thomas. Mais l'imitation est bien inférieure au modèle, non seulement pour les raisons que j'ai déjà indiquées (p. 272), mais parce que la mort tragique de Rivalen, avant la naissance de son fils, forme à la fois le dénouement et la raison d'être du prologue de Tristan, laissé orphelin, au lieu qu'il importe fort peu à l'histoire de Cligès de savoir comment ses parents se sont mariés.

Ce qui mérite, au point de vue littéraire, dans ce petit roman, d'attirer l'attention, c'est la façon dont l'amour y est traité.

Chrétien a représenté ses deux amoureux comme n'osant s'avouer leurs sentiments l'un à l'autre et comme exprimant dans de longs monologues leurs alternatives de hardiesse et de timidité, d'espérance et de découragement. Tout cela est à sa place dans des histoires comme celles de Rivalen et de Blanchefleur, où l'amour naît entre un simple chevalier et la sœur d'un roi, d'Ille et de Galeron, où c'est à peu près la même chose, d'Ipomédon et de « la Fière », où il naît entre une souveraine (qui, d'ailleurs, a affiché sa prétention d'être inaccessible à l'amour) et un « soudoyer » inconnu, et dans plusieurs autres romans, mais ne l'est guère ici, puisque Alexandre, fils d'empereur, et Soredamours, nièce de roi, sont parfaitement assortis et n'ont à redouter aucune opposition à leur union. Passons. Ce qui a amusé le poète et ce qui a plu à ses auditeurs, ce sont les monologues où les amoureux, chacun de son côté, dans des nuits d'insomnie, s'exposent à eux-mêmes leurs sentiments contradictoires. C'est un genre d'exercice que Chrétien a encore cultivé dans la seconde partie de son roman et qu'on retrouve, mais beaucoup moins développé, dans *Lancelot* et dans *Yvain*. *Érec* et *Perceval* n'y prêtaient pas, et il n'y a dans *Philomena* qu'un germe du genre : c'est dans *Cligès* que notre poète l'a le plus complaisamment développé. Il ne l'avait pas inventé. Le monologue amoureux est une formule poétique qui remonte à l'antiquité grecque, et qui, chez nos poètes, provient directement d'Ovide. Il serait inté-

ressant d'en faire l'histoire ; mais on conçoit qu'une telle digression m'entraînerait beaucoup trop loin. Je veux me borner ici à examiner les monologues de cette première partie de *Cligès*, qui sont les plus travaillés et les plus importants qu'ait composés Chrétien, et montrer, pour tel ou tel passage, qu'il a imité de près ses prédécesseurs. Il n'y a guère de monologues dans *Thèbes*, le premier en date des romans antiques, et celui qui a influencé tous les autres [1] ; en revanche, nous en trouvons de très longs dans *Narcissus* [2], dans *Troie* [3], et surtout dans *Énéas*, et il est incontestable que Chrétien a eu sous les yeux, pour écrire les siens, au moins ceux de ce dernier roman [4]. Mais il a ajouté à ses modèles des traits qui lui appartiennent en propre, et dont quelques-uns, s'ils ne sont rien moins qu'heureux, sont en revanche très caractéristiques.

Soredamours, comme nous l'avons vu, a deux monologues. Le premier, assez court (v. 475-523), n'offre pas de point de comparaison bien marqué [5] ; mais le second (v. 897-1046) présente avec le premier monologue de Lavine dans *Énéas* une ressemblance que M. Förster (note du v. 667) a signalée pour

---

1. Le monologue de Jocaste au moment d'exposer son enfant, celui d'Ipsipile sur la mort de l'enfant qu'elle avait en garde, sont très courts et n'ont, par leur sujet, aucun rapport avec les nôtres.

2. Comme Benoit de Sainte-More (*Troie*, v. 17659 et suiv.) donne tout un résumé de *Narcissus*, il faut regarder ce petit poème comme antérieur à *Troie*. — Je ne cite pas les monologues de *Piramus* : ils sont non seulement d'une versification bizarre, mais d'un style si obscur qu'on a souvent peine à y comprendre quelque chose.

3. Ce sont surtout les trois monologues d'Achillès (v. 17606, 18004, 20771) qui doivent être ici considérés. Celui de Briséida (v. 20227) est d'un genre un peu différent.

4. Monologues de Lavine et d'Énéas.

5. C'est un trait qui se trouve déjà dans *Narcissus* (où il est développé avec une minutie puérile), dans *Troie* (épisode de Médée), dans *Énéas* (à propos de Dido et de Lavine), et qui revient souvent ailleurs, que la description de l'agitation d'un amoureux, et surtout d'une amoureuse qui ne peut trouver le sommeil, s'étend, se déjette, souffle, bâille, etc., sur sa couche. Le germe paraît s'en trouver dans divers passages d'Ovide (Byblis, Myrrha), et aussi de Virgile (Didon).

un des motifs principaux (l'héroïne, qui ne voulait pas connaître Amour, en devient la docile sujette), mais qui s'étend parfois aux expressions mêmes, et prouve l'imitation d'*Énéas* par Chrétien. Comparez les vers suivants :

ÉNÉAS.	CLIGÈS
8116 Ja m'estranjoe jo de lui : Son vengement en a bien pris.	1030 ... Toz jorz m'en suis estrangiee : Or le me fait chier comparer.
8183 Amors a escole m'a mise : En poi d'ore m'a molt aprise.	945 Or vueil amer, or sui a maistre : Or m'aprendra Amors...

Le monologue d'Alexandre (v. 625-872), encore plus long que celui de Soredamours [1], appartient plus entièrement à notre poète; il y déploie une subtilité dans laquelle il se complaît tant qu'il en vient à oublier que c'est un amoureux qui s'entretient avec lui-même, et qu'il le fait pousser des arguments en forme et annoncer d'avance, comme un rhéteur, le développement qu'il va donner à ses thèmes. Ainsi Alexandre, se demandant comment Amour a pu blesser son cœur par son œil sans lui crever l'œil, ajoute gravement :

De ce sai je bien raison rendre,

et continue par une longue comparaison, fort confuse d'ailleurs, entre le cœur dans le ventre et la chandelle dans la lanterne. Puis il accuse son cœur et ses yeux, qui devraient lui être fidèles, d'être devenus ses ennemis, et fait une digression sur le mal que causent à leur seigneur de « mauvais sergents ». Puis, revenant à sa blessure, il reprend par ces vers, où on voit clairement que le poète ne songe plus que c'est Alexandre qui parle, et s'adresse à ses auditeurs :

---

1. C'est encore un thème qui revient souvent dans les romans d'amour du moyen âge, que les nuits d'insomnie (avec monologue) de l'amoureux et de l'amoureuse mises en pendant. Nous le trouvons dans *Piramus*, dans *Énéas*, et plus tard dans *Ipomédon*, etc.

Or *vos* reparlerai del dart.....
Mais je dot mout que je n'i faille ;
Car tant en est riche la taille
Que n'est merveille se g'i fail ;
Et si metrai tot mon travail
A dire ce que moi en semble.

Ce dard, c'est maintenant Soredamours elle-même, dont la beauté est décrite sous cette figure, de la façon la plus obscure et la plus recherchée [1]. Et Alexandre conclut par une soumission complète à Amour. — J'ai cité ce morceau, d'abord pour montrer la virtuosité de Chrétien dans un des endroits où il en fait le plus mauvais usage, mais où cependant elle a sans doute été le plus admirée, puis pour demander encore s'i est admissible que la première source de nos poèmes sur Tristan soit une œuvre d'un poète qui écrivait dans ce goût.

L'influence de *Tristan*, — mais d'un *Tristan* qui n'était pas de lui, — se montre encore dans plusieurs détails que M. Förster a relevés avec soin, et dont deux surtout sont intéressants. On connaît ce merveilleux épisode du *Tristan* primitif, — que le rationaliste Thomas a cru devoir écarter comme absurde, — du cheveu d'or d'Iseut, apporté d'Irlande en Cornouailles par une hirondelle, et qui décide le roi Marc à n'épouser que la femme à qui il appartient, si bien que Tristan part à l'aventure pour la chercher. C'est probablement ce trait qui a suggéré à Chrétien l'idée du cheveu de Soredamours, plus brillant que l'or où elle l'a entrelacé. N'est-ce pas, soit dit en passant, un symbole exact de la façon dont Chrétien aurait transformé la matière de *Tristan* s'il l'avait traitée ? Il aurait traduit la poésie archaïque, enchanteresse et enfantine, du vieux conte [2] en

1. Voyez la note (sur le v. 791) dans laquelle M. Förster s'efforce d'éclaircir ce galimatias. M. Mussafia, n'y comprenant rien, avait proposé d'admettre une lacune, et M. Förster s'était rallié à cette proposition dans son édition précédente.

2. On sait que cette partie de l'histoire de Tristan n'est qu'une des formes du conte de la *Belle aux cheveux d'or*, répandu chez divers peuples, dans plusieurs variantes duquel on retrouve les hirondelles qui se disputent le cheveu de la belle. Dans le conte égyptien des *Deux frères*, c'est le Nil qui amène au pharaon la tresse d'or de l'inconnue qu'il va conquérir.

galanterie mondaine et raffinée [1] : ce blond cheveu flottant dans le rêve, il l'aurait tissu, avec des fils d'or, — et aussi de clinquant, — dans la manche d'un vêtement d'apparat.

L'autre emprunt à *Tristan* dont je veux parler est d'un genre différent ; il s'agit au contraire ici d'un trait tout littéraire, trait d'un goût à la fois très raffiné et très contestable. Gotfrid de Strasbourg introduit les premiers aveux de Tristan et d'Iseut, sur le vaisseau qui les ramène d'Irlande, par un dialogue, évidemment traduit du français de Thomas, où il joue sur les mots *l'amer* (*amare*), *l'amer* (*amarum*) et *la mer*. Tristan, voyant Iseut troublée, — c'est après qu'ils ont bu le fatal breuvage d'amour, — lui dit (j'abrège) : « Qui vous trouble, belle ? de quoi soupirez-vous ? — C'est *l'amer*, répond Iseut, qui me fait souffrir et qui m'oppresse. » Tristan considère que ces deux syllabes ont trois sens ; il fait exprès de négliger le premier, — le seul vrai, — et dit à Iseut que sans doute *la mer* la tourmente et *l'amer* (l'amertume, l'aigreur) du vent. « Non, répond-elle, ni l'un ni l'autre ne me trouble : c'est l'*amer* seulement qui me fait mal. » Alors, sûr de comprendre il s'enhardit et lui dit : « Belle, en vérité, il en est de même pour moi : *l'amer* et vous êtes mon tourment. »

Ce jeu de mots un peu puéril ne laisse pas d'être ingénieusement inventé comme procédé pour amener l'aveu mutuel que les amants brûlent de se faire sans l'oser : il a été suggéré au poète par le fait que leur amour commence en mer sur le vaisseau qui les porte d'Irlande en Cornouailles ; il est intimement mêlé à l'action et la fait avancer à un de ses moments les plus critiques. Chrétien, — qui ne permet à ses amants d'échanger leurs aveux que quand la reine les leur dicte, — ne pouvait reproduire entre eux, pendant leur navigation, ce dialogue équivoque et troublant. Mais cette navigation [2] lui a

---

1. Comme l'a remarqué M. Förster, Chrétien semble encore s'être inspiré de ce trait dans un épisode, — non moins artificiel, — de la *Charrette*, où Lancelot, trouvant des cheveux de Guenièvre, — restés dans un peigne ! — les baise et les « adore » : ils sont plus brillants que l'or « autant que le plus beau jour d'été est plus brillant que la nuit ».

2. L'idée de cette navigation elle-même a sans doute été suggérée par celle

suggéré l'idée de reproduire au moins le jeu de mots à triple facette ; seulement chez lui ce n'est plus qu'un jeu d'esprit, qu'il fait lui-même, et qui ne sert à rien. La reine voit Alexandre et Soredamours soupirer et pâlir :

Mais ne set por quoi il le font,
Fors que por *la mer* ou il sont.
Espoir bien s'en aperceüst
Se *la mers* ne la deceüst ;
Mais *la mers* l'engigne et deçoit,
Si qu'en *la mer l'amer* ne voit :
Qu'en *la mer* sont, et d'*amer* vient,
Et s'est *amers*[1] li maus quis tient ;
Et de ces trois ne set blasmer
La reïne fors que *la mer* :
Car li dui le tierz li encusent
Et par le tierz li dui s'escusent[2]
Qui del forfait sont entechié.
(Souvent compere autrui pechié

---

de Tristan et d'Iseut : le voyage d'Arthur en Petite Bretagne ne sert à rien (on pouvait amener la guerre de tout autre façon).

1. C'est ainsi certainement qu'il faut lire, avec le ms. P. — M. Förster imprime *l'amors*, avec les autres mss. ; dans sa première édition, où il lisait *c'est* pour *s'est*, il proposait même en note d'imprimer *Amors* avec une grande lettre, « pour mieux marquer la séparation d'avec *amer* ». Il ajoutait : « Les deux coupables (*li dui*, qui logiquement, à vrai dire, ne sont qu'un), le dieu d'amour et l'aimer, rejettent la faute sur le troisième, la mer. » Il suffit de lire le passage de Gotfrid indiqué plus haut pour voir que le troisième mot est *l'amer* (*amarum*) : *Sus begunde er sich versinnen*, L'ameir *daz wœreminnen*, L'ameir *bitter*, la meir *mer*..... *Er übersach der drîen ein Unde fragete von den zwein* (v. 11997-12002). Chrétien a visiblement imité de près le passage de Thomas dont Gotfrid donne une traduction fidèle (avec l'addition d'une explication nécessaire pour les Allemands) ; mais il n'a pas bien su se tirer de *l'amer* (*amarum*), qu'il a rapporté à *l'amer* (*amare*) et non au vent, comme Thomas, en sorte que ses « deux » ne sont plus les « deux » de Thomas.

2. Je préfère ne pas mettre de virgule après ce vers : *li dui qui* ; mais la virgule peut se garder, en comprenant *li dui* absolument, comme au vers précédent.

Cil qui n'i a coupe ne tort [1].)
Ensi la reïne mout fort
La mer encoupe et si la blasme
Mais a tort li met sus le blasme,
Que *la mers* n'i a rien forfait. (V. 545-563.)

Il me paraît évident que c'est Chrétien et non Thomas qui est l'imitateur. D'autre part, il n'est guère probable que Thomas ait pris ce *concetto* dans sa source, quelle qu'elle fût : c'est une invention « d'auteur », toute personnelle, qui n'appartient certainement pas à l'ancien fond du récit [2]. Il résulterait donc de ce passage que Thomas serait antérieur à Chrétien, et que Chrétien l'aurait directement imité [3] sans qu'il soit le moins du monde exclu qu'il ait connu d'autres poèmes sur Tristan [4].

---

1. Cheville de deux vers, comme il n'en manque pas chez Chrétien pour relier le second vers d'un « couplet » (brisé) au premier d'un autre.

2. M. Golther (*Die Sage von Tristan und Isolde*, Munich, 1887, p. 65, n.) croit retrouver une allusion à cet incident dans les mots que le roman en prose fait adresser à Iseut par Tristan déguisé en fou : *Car le boire amoureux que vous et lui beüstes en la mer ne vous est pas si amer comme au fol Tristan.* L'épisode du roman en prose où se trouve ce passage ne provenant pas de Thomas, le jeu de mots remonterait à la source commune. Mais on a ici simplement le reflet de deux vers où *mer* rimait avec *amer*, ce qui n'a rien que de naturel. — De même, soit dit en passant, il n'est pas nécessaire d'admettre avec M. Heinzel (voir Golther, *loc. cit.*) que les vers d'*Éracle* (3928-3929) où *amer* (*amarum*) rime avec *amer* (*amare*) aient quelque rapport avec le passage de Thomas : c'est une rime toute naturelle et très fréquente.

3. Cela ressort aussi du fait que Chrétien a modelé la première partie de son roman, l'histoire des parents de Cligès, sur l'histoire des parents de Tristan telle que la donne Thomas ; il n'y a rien de pareil, on l'a vu, dans Béroul-Eilhart.

4. Il fait combattre (*Érec*, v. 1248) Tristan et le Morhout dans l'île Saint-Samson, tandis que Thomas ne place pas le combat dans une île. — Il connaît l'histoire du cheveu d'or apporté par l'hirondelle, que Thomas rejette (voir ci-dessus, p. 279). — La mention dans *Philomena* [v. 174], de la science de Tristan en *joie et deport* (*Hist. litt. de la France*, t. XXIX, p. 493), peut se rapporter à la version de Béroul-Eilhart aussi bien qu'à celle de Thomas.

Nous ne savons sur la date de Thomas qu'une chose, qui a été récemment mise en lumière [1], c'est qu'il a écrit son *Tristan* postérieurement à 1155, puisqu'il a imité et même copié en plusieurs endroits la *Geste as Bretons* de Wace, qui est de cette année. *Cligès* pouvant, comme nous l'avons vu, être daté d'environ 1170, il y a une marge bien suffisante pour que Thomas ait pu écrire son roman et Chrétien en avoir connaissance [2].

Telles sont les remarques de divers genres auxquelles donne lieu l'examen de la première partie du roman que nous étudions. Il est temps d'en venir à la seconde, la plus intéressante et la seule essentielle.

IV

LE POÈME : DEUXIÈME PARTIE.

Le roman proprement dit de *Cligès* est rattaché à celui d'*Alexandre*, qui lui sert de préambule, par un lien assez artificiel. Pendant qu'Alexandre et Soredamours vivent heureux dans leur royaume de Galles, l'empereur de Grèce, père d'Alexandre, vient à mourir [3]. On envoie des messagers à Alexandre pour l'en informer et le ramener en Grèce ; mais le vaisseau qui les porte fait naufrage, et un seul des envoyés échappe à la mort ; or c'était *un felon, un renoiié*, qui aimait mieux Alis, le frère d'Alexandre que celui-ci : il revient en

---

1. F. Lot, *Romania*, t. XXVII, p. 42 ; J. Bédier, *Festgabe für H. Suchier* (Halle, 1900), p. 82 [cf. Thomas, *Roman de Tristan*, éd. Bédier, II, 46].

2. La connaissance de la version de Thomas n'apparaît pas encore dans *Érec*, en sorte qu'on peut croire que Chrétien n'a lu le poème de Thomas qu'entre *Érec* et *Cligès*, et que c'est sous l'impression toute fraîche de cette lecture qu'il a donné à *Cligès* la forme que nous lui voyons

3. Le poète oublie de nous parler de l'impératrice Tantalis ; il faut supposer qu'elle meurt en même temps que son mari, comme plus tard Soredamours.

Grèce, et raconte que le naufrage a eu lieu lors du voyage de retour, et qu'Alexandre a été noyé avec les autres ; sur quoi on couronne Alis. Mais bientôt, — comme c'était à prévoir, — Alexandre apprend ce qui s'est passé ; il part avec Soredamours et son fils, et débarque au port d'Athènes, où se trouvait précisément Alis. Il envoie à son frère un chevalier pour lui réclamer l'empire ; mais Alis déclare qu'Alexandre est mort : s'il ne l'est pas, qu'il vienne à la cour, l'empereur lui assignera des terres. Le messager d'Alexandre défie Alis et part. Alis prend conseil de ses barons, qui le détournent d'entrer en lutte avec son frère et lui rappellent la funeste guerre d'Étéoclès et de Polinicès. Alis envoie alors dire à Alexandre qu'il est prêt à lui céder le pouvoir si Alexandre lui laisse le titre d'empereur ; Alexandre y consent à une condition : c'est qu'Alis ne se mariera pas, et que Cligès sera empereur après lui. La condition est acceptée, et ainsi, pendant quelque temps, Alis règne et Alexandre gouverne. Mais bientôt Alexandre tombe gravement malade ; se sentant près de la mort, il fait venir son fils, et lui recommande d'aller éprouver sa valeur en Bretagne, sans se faire connaître, et de s'y mesurer avec les meilleurs, même avec son oncle Gauvain. Puis il meurt, et Soredamours en a tant de chagrin qu'elle le suit de près dans la tombe. Alis reste empereur, et pendant longtemps, fidèle à sa promesse, s'abstient de prendre femme ; mais de mauvais conseillers l'engagent à se marier et lui indiquent une épouse digne de lui, la fille de l'empereur d'Allemagne ; on l'envoie demander à son père, qui est fort heureux de ce mariage et accorde sa fille à Alis, bien qu'il l'ait déjà promise au duc de Saissoigne (Saxe) ; il invite Alis à venir chercher sa fiancée à Cologne, en le prévenant d'amener avec lui de grandes forces, car le duc essaiera certainement de la lui ravir. Alis part en effet à la tête d'une armée, accompagné de son neveu Cligès, alors âgé de près de quinze ans, lequel semble être au mieux avec son oncle et ne proteste en aucune façon contre un manquement de foi qui doit le priver de l'empire auquel il a droit.

Toute cette combinaison est d'une invraisemblance et d'une maladresse frappantes. Chrétien a évidemment voulu atténuer les torts de Cligès, — qui, neveu d'Alis comme Tristan l'est de Marc, lui enlève, comme celui-ci, l'amour de sa femme, — en

faisant du mariage d'Alis un acte de déloyauté envers Cligès ; mais alors il aurait dû nous montrer Cligès protestant dès l'abord contre ce mariage. S'il ne l'a pas fait, c'est qu'il avait besoin que pût s'établir entre Cligès et la femme de son oncle, avec l'adhésion de celui-ci, l'intimité nécessaire au développement de leur amour ; mais ce consentement facile de Cligès au mariage et les bonnes relations où il continue d'être avec Alis laissent à sa conduite ce caractère peu loyal que le poète avait précisément voulu éviter. L'histoire du naufrage, le pacte si facilement accepté par Alexandre, la mort soudaine et simultanée d'Alexandre et de Soredamours, l'insistance des barons d'Alis pour qu'il se marie, sont de bien pauvres inventions. Chrétien ne s'est même pas aperçu de l'absurdité chronologique où il tombait. D'après le début [1] Alis était à peine né quand Alexandre était parti pour l'Angleterre ; comme Cligès vient au monde environ dix-huit mois après [2], il n'a que deux ans environ de moins que son oncle, et quand Alis se marie, Cligès ayant quinze ans, il en a lui-même environ dix-sept. La mort du père d'Alexandre et d'Alis étant survenue quand Cligès était encore enfant, il en résulte qu'Alis lui-même n'est qu'un enfant en bas âge quand il est couronné empereur et traite avec son frère. On ne voit pas pourquoi le poète a mis entre Alexandre et Alis cette grande différence d'âge, qu'il a ensuite si complètement oubliée [3].

---

1. Voir les vers 51-56.

2. L'arrivée d'Alexandre à la cour d'Arthur, le voyage en Petite Bretagne, le retour en Angleterre, la guerre contre Engrès et le mariage ne peuvent guère prendre plus de trois mois ; Cligès naît au plus tard quatorze mois après (2373-83).

3. M. Gröber (*Grundriss*, t. II, p. 499) croit que « le pont jeté entre les deux parties du roman est une intrigue d'avènement au trône comme il n'en manque pas dans l'histoire orientale, et que Chrétien peut avoir lue dans un livre latin de l'église Saint-Pierre de Beauvais, qu'il invoque comme base de son poème ». Ce serait là tout ce que le poète devrait à ce livre. C'est assurément une supposition bien peu vraisemblable : quel intérêt aurait eu, réduite à elle-même, l'histoire du pacte d'Alexandre avec Alis ? Encore faudrait-il trouver quelque chose d'analogue dans « l'histoire orientale ».

Nous voici enfin au vrai roman. Les Grecs arrivent à Cologne ; la fête est grande dans le palais, et l'empereur fait venir sa fille. Elle s'appelait Fénice, nom qui lui convenait à merveille :

Car si con fenix li oisiaus
Est sor toz autres li plus biaus,
N'estre n'en puet que uns ensenble,
Aussi Fenice, ce me senble,
N'ot de biauté nule pareille. (V. 2727-31.)

Le poète renonce, longuement, à décrire cette beauté ; en revanche, il nous annonce qu'il va s'appliquer à décrire celle de Cligès :

Por la biauté Cligès retraire
Vueil une description faire. (V. 2761-2.)

En réalité il se borne à nous apprendre que la chevelure de Cligès ressemblait à l'or et sa face à la *rose novele*, qu'il était grand et avait le nez bien fait et la bouche belle ; le reste est remplacé par ce procédé fastidieux, trop habituel aux poètes du moyen âge, qui consiste à louer un personnage en le déclarant bien supérieur à d'autres connus avant lui : Cligès surpassait en beauté Narcissus

Tant con fins ors le cuivre passe,
Et plus que je ne di encore ;

il savait plus *d'escremie et d'arc* que Tristan ; enfin Nature avait réuni en lui tout ce qu'elle accorde séparément aux autres.

Ces deux merveilles de beauté se voient, s'aiment aussitôt [1], et échangent des regards d'amour. Fénice cependant ne sait pas qui est le bel étranger. Survient un neveu du duc de Saissoigne

1. Signalons ici une digression extrêmement subtile sur l'erreur de ceux (c'est sans doute une allusion à un passage d'un poète antérieur) qui disent que des amants se donnent leur cœur ; les cœurs ne peuvent se réunir matériellement mais ils sont d'accord comme des chanteurs qui chantent à l'unisson (et non en parties, comme on paraît l'avoir compris) et semblent n'avoir qu'une voix, et dont cependant chacun garde son existence distincte.

qui réclame Fénice pour son oncle et prévient Alis, s'il l'emmène, qu'elle lui sera disputée. En s'en allant, il provoque à *bohorder* avec lui Cligès et trois cents *bachelers* grecs [1] : inutile de dire que Cligès renverse le provocateur et accomplit, sous les yeux de Fénice, des exploits surprenants. Tous les *Tiois* (Allemands) se demandent qui il est, et bientôt le bruit se répand et vient jusqu'à Fénice qu'il est le neveu d'Alis, et que celui-ci avait promis de ne pas se marier pour que l'empire lui revînt. Fénice est satisfaite d'avoir si bien choisi l'objet de son amour, mais désolée de devoir en épouser un autre. Elle ne dort plus, devient pâle et perd toute sa gaieté.

Elle avait une *maistre* [2], appelée Thessala parce qu'elle était née en Thessalie,

> Ou sont faites les deablies,
> Enseigniees et establies ;
> Et charmes et charaies font
> Les femes qui del païs sont [3]. (V. 3007-10.)

Elle demande à Fénice quel est son mal, lui promettant de la soulager ou par des remèdes ou par des sortilèges. Fénice lui dit que c'est un mal étrange, car elle en souffre et elle l'aime, et ne veut pas en guérir. Thessala reconnaît aussitôt que c'est le mal d'amour [4] et demande à Fénice une confidence complète. Celle-ci lui ouvre en effet tout son cœur : « J'aime, lui dit-elle, le neveu de celui que mon père me fait épouser. Et si celui-ci a joie de moi, j'ai, moi, perdu toute joie... J'aimerais mieux être

---

1. Les *bachelers*, — non encore chevaliers, — joutaient avec le *bohort*, sorte de grosse lance dont le fer n'avait pas de pointe.

2. Le poète oublie de nous dire, mais cela s'entend, que Fénice n'avait pas de mère.

3. Les magiciennes de Thessalie sont, on le sait, célèbres dans l'antiquité (voir Ovide, Horace, Properce, Juvénal, etc.) ; Chrétien s'est sans doute particulièrement inspiré du passage de Lucain (VI, 434 et suiv.) sur les Thessaliennes, *quarum, quidquid non creditur ars est.*

4. Ce passage, où Thessala parle du mélange d'*amertume* et de *soatume* qu'on éprouve en amour, est encore visiblement inspiré d'*Énéas* où se retrouvent même ces deux mots en rime.

tuée que si on parlait de notre amour comme de celui d'Iseut et de Tristan, dont on dit tant de folies que j'aurais honte de les raconter. Je ne consentirai jamais à mener la vie que mena Iseut : Amour en elle se conduisit trop vilainement [1], car son corps appartenait à deux, tandis que son cœur était tout entier à un. Elle passa ainsi toute sa vie, ne se refusant jamais à l'un ni à l'autre. Un tel amour ne fut pas louable ; mais le mien ne changera jamais : ni pour mon corps, ni pour mon cœur, je n'admettrai de partage à aucun prix... Qui a le cœur ait le corps ; j'en exclus tous les autres. Mais je ne vois pas comment celui à qui mon cœur s'abandonne pourra avoir mon corps, puisque mon père me donne à un autre et que je n'ose le refuser. Et quand cet autre sera maître de mon corps, s'il en fait ce que je ne voudrais pas qu'il en fît, je ne pourrai ensuite laisser un autre y avoir part. » Tel est donc l'état d'âme de cette jeune fille, qui connaît, comme on voit, à fond et la vie et la littérature : du moment qu'elle a donné son cœur [2] à Cligès, elle n'admet pas qu'un autre possède son corps ; elle ne veut pas être comme Iseut, qui partageait son corps entre son mari et son amant : si son mari possède son corps, Cligès n'y aura point de part [3].

Dans d'autres passages encore, Fénice, — car c'est elle seule qui semble avoir ces scrupules, — oppose sa façon de comprendre l'amour à celle d'Iseut, et ce sont ces passages qui ont amené M. Förster à considérer *Cligès* comme un *Anti-Tristan*. Il y a certainement dans cette thèse une part de vérité [4] ; mais le

---

1. *Amors en li trop vilena* : l'idée de « vilain » est ici opposée à celle de « courtois » : Fénice trouve qu'une telle façon de comprendre l'amour n'est pas conforme à la courtoisie.

2. Le poète, ici et ailleurs, ne se fait pas faute de dire que le cœur d'un des amants est à l'autre, ou avec l'autre, etc., malgré sa critique de cette façon de parler (voir ci-dessus, p. 286, n.).

3. Fénice ajoute qu'Alis en l'épousant manque à l'engagement qu'il avait pris envers le père de Cligès, et que pour rien au monde elle ne voudrait qu'il eût d'elle un enfant qui dépouillerait l'héritier légitime de Constantinople.

4. Elle avait déjà été exprimée plus ou moins nettement par d'autres ; ainsi M. Wechssler (*Die Sage vom Gral*, n. 67) avait dit : « *Cligès* se carac-

savant critique l'a faussée en la poussant trop loin. « C'est, dit-il (p. XXIII), dans les amours régulièrement bourgeoises, finissant, selon les plus strictes convenances, par le mariage, des parents de notre héros qu'on a l'idéal de Chrétien, qu'il oppose à l'amour adultère d'Iseut. Malheureusement l'histoire de telles amours, toute morale qu'elle soit, ne peut offrir un motif de roman et valoir au poète l'admiration du grand public dont il recherche précisément l'approbation [1]. Aussi Chrétien fait-il suivre cette première histoire d'un amour conjugal normal et simple par une seconde histoire, celle d'un amour très compliqué, entravé par des conflits de devoirs [2], qui semble mener tout droit à l'adultère, et que le poète, après d'émouvantes péripéties, sait conduire, par un habile artifice, — non sans que les amants aient fait quelque brèche à la morale courante, — à la solution souhaitée, rigoureusement morale. Ces deux histoires d'amour honnête sont le fondement et le plan de tout le roman. Que ce fût bien là le seul dessein du poète, c'est ce que montre le fait que par trois fois il revient avec plus ou moins d'insistance sur le même sujet (l'opposition de l'amour de Fénice à celui d'Iseut)... Cela suffit pour caractériser *Cligès* comme un *Anti-Tristan*. Chrétien avait traité littérairement, sans doute à

---

térise comme une réédition moralisante de *Tristan* par la polémique même qu'il engage contre lui. » Le mot « moralisante », comme on le verra, n'est pas d'une parfaite justesse. M. Gröber (*Grundriss*, II, 499) s'était surtout attaché à relever les situations parallèles dans les deux romans. — Dans une note de la seconde (petite) édition d'*Yvain* (1902), qui me parvient à l'instant (l. 2, l. *Antitristan* pour *Antikristian*), M. Förster cite lui-même d'autres prédécesseurs (déjà Von der Hagen, et récemment MM. Golther et Suchier). M. Bédier avait depuis longtemps l'intention de faire à ce point de vue une étude comparée des poèmes de Chrétien et du *Tristan*.

1. Pourquoi donc ? Tous les romans d'aventure, ou peut s'en faut, nous racontent l'histoire d'un amour entre personnes libres, terminé par le mariage ; l'intérêt est dans les péripéties qui s'opposent à l'union des amants.

2. Il est difficile de voir des « conflits de devoirs » dans *Cligès* ; c'est à peine si l'on peut parler d'un conflit entre le devoir et la passion ; encore n'existe-t-il que pour Cligès, qui, un moment au moins, est retenu par la pensée que Fénice est la femme de son oncle ; quant à celle-ci, ses devoirs envers celui qu'elle a épousé ne la préoccupent pas un seul instant.

la demande d'un patron, le sujet de *Tristan*, que les jongleurs avaient rendu célèbre[1]... Il faut qu'il l'ait trouvé antipathique, car, peu après, il s'attache, dans un roman spécial, à montrer la mauvaise qualité de l'idéal de *Tristan* et à lui en opposer un autre qui lui est nettement contraire. » Il me semble que l'auteur a fait ici fausse route : le partage d'Iseut entre son mari et son amant n'est nullement « l'idéal » de *Tristan*, et ce n'est nullement l'amour « conjugal » que Fénice oppose à l'adultère. L'antique légende de *Tristan* reposait sur une donnée qui s'est maintenue immuable dans toutes les versions, c'est qu'Iseut, liée à Tristan par la fatalité du philtre d'amour, n'était pas moins indissolublement liée à Marc par ses devoirs d'épouse et de reine : jamais elle ne songe à se soustraire à ces devoirs et à aller, ce qui, semble-t-il, lui aurait été si facile, vivre librement avec Tristan[2]. Mais cette donnée traditionnelle avait fini par soulever des objections. Thomas, dans un monologue de Tristan séparé d'Iseut, fait faire à celui-ci, sur les rapports d'Iseut avec son mari, de douloureuses réflexions, qui sont d'une « psychologie » bien autrement vraie que les conflits artificiels des monologues de Chrétien. Le partage de la femme entre l'amant et le mari est évidemment la honte et le châtiment de l'adultère mondain. Cela dut être senti, — comme cela l'est encore, — dans la société « courtoise » du XII^e^ siècle par plus d'un de ceux, et surtout par plus d'une de celles, que séduisait l'immortel conte d'amour. Je suppose pour mon compte, — bien à l'inverse de M. Förster, — que ce sont les dames de la cour de Champagne ou de France qui auront dit à Chrétien : « Vous devriez nous faire un *Tristan* dans lequel l'amante n'appartiendrait qu'à son amant ; la promiscuité d'Iseut dans le *Tristan* que nous avons répugne à notre délicatesse. » Et Chré-

---

1. Je traduis ainsi *Spielleute*, mais je ne vois pas bien ce que sont, dans l'esprit de l'auteur, ces *Spielleute* qui ne font pas œuvre « littéraire » ; il pense sans doute simplement à des diseurs de contes non rimés.

2. Au dénouement seulement, quand Tristan appelle Iseut auprès de lui pour soigner la blessure qu'elle seule peut guérir, elle se décide à venir le trouver en abandonnant son mari ; mais il faut pour l'y déterminer cette circonstance exceptionnelle.

tien, qui venait de faire connaissance avec l'histoire de la femme qui feint d'être morte pour se faire enlever, a vu là un motif qu'il pouvait arranger de la façon qu'on lui demandait[1].

Voilà peut-être pourquoi c'est toujours Fénice, dans le roman, qui proteste qu'elle ne veut pas être une seconde Iseut : elle est l'écho des dames qui, — comme le fit peu après Marie de Champagne pour *Lancelot*, — avaient donné à Chrétien l'esprit de son poème. Peut-on dire que cet esprit soit la glorification de l'amour conjugal et de la vertu bourgeoise ? Pas le moins du monde. Fénice, en se soustrayant comme elle le fait à la possession légitime de son mari, manque au devoir le plus strict du mariage[2] ; ce qui la révolte, ce n'est nullement d'aimer un autre que son mari (elle y est résolue même avant le mariage) ; c'est uniquement, aimant cet autre, d'appartenir à ce mari ; quand Cligès l'a enlevée, elle ne lui refuse rien, bien qu'elle ne soit pas sa femme. Singulière façon de glorifier la morale et le mariage ! Il y a même plus. C'est moins encore, semble-t-il, la pensée d'appartenir à deux hommes en même temps qui fait horreur à Fénice que la crainte que le monde ne l'en soupçonne. Déjà, dans le passage que je viens de citer, elle dit : « J'aimerais mieux mourir que si *on parlait de notre amour* comme de celui d'Iseut et de Tristan » ; plus tard, elle dit à Cligès (v. 5260) : « Si je vous aime et que vous m'aimiez, *on ne vous appellera pas* pour cela Tristan, et je ne serai pas Iseut » ; et encore (v. 5251) : « Personne *par mon exemple* n'apprendra à faire vilenie » ; enfin, quand Cligès lui offre, — ce qui est assurément le plus raisonnable, — de l'emmener en Angleterre, elle s'y refuse absolument, parce que personne ne croirait qu'Alis ne l'a pas possédée et qu'on parlerait d'elle comme d'Iseut

---

1. Quant à l'histoire des parents de Cligès, elle n'a été mise en tête du vrai roman, on l'a déjà vu, que pour donner au poème son étendue réglementaire. Le poète ne s'est pas mis pour elle en frais d'invention et y a surtout trouvé un prétexte à ses subtils monologues d'amour.

2. Il y a quelque chose de choquant à voir Fénice, au sortir de l'église où elle a juré devant Dieu fidélité à son mari, entrer avec ce mari, dont elle a trouvé moyen de ne pas être la femme, dans le lit conjugal que viennent de « signer et bénir » des évêques et des abbés.

la blonde[1] (v. 5310 et suiv.). C'est donc la crainte des jugements du monde, plus encore que la délicatesse des sentiments, qui la pousse à la résolution qu'elle prend de se faire passer pour morte et de s'enfermer pour le restant de sa vie[2] dans une retraite inaccessible à tous, sauf à Cligès[3]. Si, laissant de côté cette préoccupation bien féminine du qu'en dira-t-on, nous nous en tenons à la répugnance de Fénice pour la vie d'Iseut, nous verrons que l'idéal qu'incarne le roman dont elle représente la pensée intime est celui non de l'amour « moral », mais de l'amour tout court, d'un amour plus raffiné que celui de *Tristan* en ce qu'il n'admet pas le partage de la femme, mais pour lequel mariage et adultère sont des considérations tout à fait accessoires et même négligeables, la seule chose essentielle étant la pleine et exclusive possession des deux amants l'un par l'autre.

J'ai anticipé, dans ces remarques, sur la suite du roman, pour en bien dégager l'esprit, et montrer qu'il est non un *Anti-*

---

1. Combien l' « idéal » de Fénice est peu conforme à la « morale bourgeoise », c'est ce que montre l'étrange réflexion dont elle accompagne ce discours : *le comandement saint Pol Fait bien garder et retenir : Qui chastes ne se viaut tenir, Sainz Pos a faire li enseigne Si sagement que il n'en preigne Ne cri ne blasme ne reproche.* Fénice attribue ici à saint Paul (en quoi elle le calomnie gravement) le brocard qui a tant couru dans le monde clérical d'autrefois : *si non caste, tamen caute* (il y a sans doute confusion avec le passage connu de l'épître aux Corinthiens, I, VII, 8, où l'apôtre dit qu'il vaut mieux se marier que de brûler). Ainsi ce qui importe aux yeux de cette personne, qui incarne l'idéal « rigoureusement moral » de Chrétien, ce n'est pas la chasteté, c'est la bonne réputation.

2. Elle semble cependant admettre que cet exil peut finir, et que la mort d'Alis lui permettra quelque jour de régner avec Cligès (v. 5353 et suiv.). On ne voit pas bien comment elle concilie cet espoir avec ce qu'elle a dit plus haut : le monde ne croira-t-il pas toujours qu'elle a appartenu en même temps à Alis et à Cligès ?

3. Autre inconséquence : quand les amants ont été découverts dans leur retraite, ils se réfugient à la cour d'Arthur, comme Cligès avait, dès le commencement, proposé à Fénice de le faire, et cette fois elle ne fait plus d'objection. Le poète a sans doute voulu faire entendre que « nécessité n'a point de loi ».

Tristan, mais un pendant[1] de *Tristan*, non, un « *Tristan* retourné », mais un « nouveau *Tristan* », mieux adapté que l'ancien au goût et aux façons de sentir de la haute société française du XII^e siècle, et particulièrement des femmes de cette société. La tentative eut le plus grand succès comme le montrent les éloges dont *Cligès* est l'objet dans un grand nombre de textes, et on assura sans doute le poète, dans les cercles mondains, que le nouveau *Tristan* était bien supérieur à l'ancien. On sait aujourd'hui à quoi s'en tenir : *Cligès* ne sera jamais lu que par les érudits, et *Tristan*, sous les diverses formes qu'il a déjà revêtues et qu'il revêtira encore, restera un enchantement pour les générations successives des hommes. Ce n'est pas uniquement la faute de Chrétien : les œuvres qui se conforment à une convention passagère et spéciale n'ont jamais qu'une existence éphémère en regard de celles dont les racines plongent jusque dans le fond inconscient et toujours identique de l'âme humaine.

Je reprends maintenant le résumé de l'histoire. Thessala entre dans les idées de Fénice et lui offre un moyen de sortir d'embarras : Thessala composera un *boivre* qu'elle fera prendre à Alis, et par l'effet duquel il s'endormira toutes les nuits auprès de sa femme et, ne la possédant qu'en songe, croira la posséder réellement. Fénice est tout heureuse de cet expédient, et, au festin des noces, Thessala fait verser à Alis par Cligès lui-même (qu'elle ne met pourtant pas dans le secret) le breuvage magique qu'elle a préparé. Il fait son effet cette nuit et les suivantes : Alis, jusqu'à ce qu'on le détrompe, croira être pleinement le mari de celle qui n'est sa femme que de nom. Ce trait d'une femme qui, grâce à un sortilège, se conserve vierge aux côtés d'un mari qu'elle n'aime pas se retrouve non seulement dans des contes répandus, mais dans plusieurs poèmes de l'épopée française[2]. Dans un seul, — *les Enfances Guillaume*, — le mari,

1. Plutôt qu'une « contre-partie », comme je l'ai dit précédemment.

2. La plupart de ces parallèles ont été cités par M. Nyrop dans son livre sur *l'Épopée française* (trad. Gorra, p. 76). Voir encore la note de la page LVIII de mon introduction à *Orson de Beauvais* et J. Mettrop, *Romania*, t. XXXI, p. 434.

comme Alis, ignore la fraude dont il est victime et croit réellement posséder la femme dont il ne jouit qu'en songe [1]. C'est là que Chrétien aura pris le motif [2] ; s'il a, seul, donné au sortilège la forme d'un breuvage, c'est par imitation du *boivre* amoureux de *Tristan*.

Je passe rapidement sur les incidents suivants, qui ne servent qu'à allonger le roman. Alis, accompagné de l'empereur d'Allemagne, prend le chemin du retour. Après Raineborc (Ratisbonne) sur la Dunoe (le Danube) [3], les Saisnes (Saxons) les attaquent. Cligès accomplit de grandes prouesses, tue le neveu du duc de Saissoigne, délivre Fénice qui avait été enlevée, et, plus tard, armé chevalier par l'empereur d'Allemagne, contraint le duc, dans un combat singulier, à renoncer à sa prétention sur Fénice. Alors il se décide, pour obéir à la recommandation de son père, à se rendre en Bretagne ; il prend congé d'Alis, qui ne le laisse partir qu'à regret, et de Fénice, qui, cachant sa douleur, suit son mari à Constantinople. Je signalerai seulement les passages qui ont trait à l'amour des deux héros.

Cligès a repris Fénice à ses ravisseurs, et la ramène au camp des empereurs. Ils chevauchent seuls côte à côte : ils peuvent donc librement s'ouvrir leurs cœurs ; mais chacun a si peur d'être mal reçu qu'aucun n'ose parler. Et pourtant chacun révèle à l'autre sa pensée par ses regards : ils parlent avec leurs yeux, mais

---

1. On lit aussi dans le roman de *Merlin* (P. Paris, *les Romans de la Table Ronde*, t. II, p. 334) : « Viviane aimait Merlin, tout en ne voulant pas lui sacrifier sa virginité. Pour accorder ce double sentiment, elle avait fait un charme sur l'oreiller où Merlin posait sa tête, et ce charme lui représentait en songe les plaisirs qu'il croyait devoir à la tendresse de son amie. » Il en est encore à peu près de même dans un épisode de *Charles le Chauve* (Nyrop, *l. c.*). Mais ces variantes sont bien postérieures à notre roman.

2. Chrétien cite *Tibaut l'Esclavon* dans *Érec* : il connaissait donc les poèmes où il figure, et sans doute celui où Orable, éprise de Guillaume d'Orange et mariée à Tibaud, se conserve, par son art magique, pure pour celui qu'elle épousera plus tard.

3. Les noms de *Raineborc* et de *Dunoe* sembleraient indiquer chez le poète une certaine connaissance de l'Allemagne ; mais il ne la connaissait sans doute que vaguement et par ouï-dire, car il fait arriver (v. 3400) la *Noire Forest* jusqu'au Danube.

leurs langues ne disent rien. « Que Fénice n'ose commencer, ce n'est pas merveille, car une *pucele* doit être timide ; mais qu'attend-il et pourquoi tarde-t-il, celui qui pour elle est si hardi en tout et n'est « accouardi » qu'envers elle ? D'où lui vient cette crainte, qui lui fait redouter une *pucele* seule, faible, peureuse, *simple et coie* ? Il me semble voir les chiens fuir devant le lièvre [1]... Je veux toutefois dire ici pourquoi il arrive aux *fins amanz* de perdre sens et courage pour déclarer ce qu'ils pensent quand ils en ont facilité, temps et lieu. » Et le poète, s'adressant à ceux qui « maintiennent loyalement les coutumes d'Amour et n'ont jamais violé sa loi », les adjure de dire s'il n'est pas vrai que « l'on ne peut voir ce qu'on aime sans pâlir, sans tressaillir, sans perdre le sens et la mémoire ». Un amant est le *sergent* (serviteur) d'Amour, et un bon *sergent* tremble devant son maître : « Amour sans crainte est un feu sans flammes, un jour sans soleil, un rayon sans miel, un été sans fleurs, un hiver sans gelée, un ciel sans lune, un livre sans lettres... Qui veut aimer, il lui faut craindre. Mais il ne doit craindre que celle qu'il aime, et pour elle être hardi encontre tous. Cligès n'a donc pas tort s'il redoute son amie. Cependant il n'aurait pas laissé de lui parler d'amour et de la requérir, quoi qu'il en dût advenir, si elle n'avait été la femme de son oncle ; mais c'est ce qui le tourmente le plus [2] et ce qui l'empêche de dire sa pensée. Ainsi ils s'en reviennent vers les leurs, et s'ils parlent de quelque chose, c'est de choses qui ne les intéressent nullement. » Ce passage, malgré quelques longueurs et bizarreries d'expression, ne manque pas de charme et de grâce. Ce que j'y veux surtout relever, c'est qu'il renvoie évidemment aux *Regulae Amoris*, censées édictées par Amour lui-même, telles que nous les a conservées André le Chapelain [3] : il est intéressant de constater

---

1. Chrétien, comme trop souvent, gâte son idée en la ressassant dans une file de variantes, où il énumère toutes sortes d'animaux plus forts qu'il se figure tremblants devant des animaux plus faibles (les vers 3852-3853 sont très obscurs).

2. Pour rimer avec *oncle* le poète s'exprime ainsi : *Por ce sa plaie li reoncle Et plus li grieve et plus li diaut.*

3. Comparez : *Dites moi si l'en puet veoir Rien qui por amor abelisse, Que*

que ces règles étaient déjà connues au temps de la composition de *Cligès*, et cela nous montre d'autre part que Chrétien, en écrivant ce roman, était dans le même état d'esprit et subissait l'influence du même milieu qu'en écrivant, sans doute bien peu après, *le Chevalier de la Charrette*.

Quand Cligès prend congé de Fénice, il lui dit, sans que d'ailleurs, cette fois encore, il y ait entre eux une parole d'amour, qu'il est « tout à elle ». Ce mot fait la consolation de Fénice quand, arrivée à Constantinople, elle ne se repaît que du souvenir de Cligès. « Ce mot lui est si doux qu'elle le fait passer de sa langue à son cœur; elle l'y enferme pour plus de sûreté.... Elle ne l'en ferait sortir à aucun prix, tant elle craint qu'on ne le lui vole[1]. » Mais ce mot a-t-il bien le sens qu'elle veut lui donner? c'est ce qu'elle examine en un long monologue (v. 4416-4574), dans lequel « elle oppose et répond[2] à elle-même ». Il y a tant de gens qui emploient par simple politesse cette formule devenue banale : « Je suis tout à vous »! Et elle repasse et discute toutes les circonstances qui peuvent lui faire croire que Cligès l'aime. Ce qu'il y a de sûr, c'est que son cœur, à elle, est avec lui, et que, s'il sait comme ce cœur le sert fidèlement[3], il ne pourra n'en pas être touché.

---

l'en n'en tressaille et palisse (*Clig.*, v. 3870), et : *Omnis consuevit amans in coamantis aspectu pallescere*; *In repentina coamantis visione cor contremescit amantis* (*Reg. Am.*, XV et XVI, dans André le Chapelain, *De amore*, éd. Trojel, p. 310) ; — *la ou crieme s'en dessoivre Ne fait Amors a rementoivre : Qui amer viaut, doler l'estuet* (*Clig.*, v. 3899), et : *Amorosus semper est timorosus* (*Reg.* XX). En faisant appel à ceux qui observent fidèlement les « coutumes » d'Amour et de sa cour, le poète paraît renvoyer au passage d'André où il est dit qu'une cour de dames et de chevaliers *regulas praedictas patefecit Amoris et eas singulis amantibus sub regis Amoris interminatione firmiter conservandas injunxit* (p. 312).

1. Le poète retourne cette idée d'une manière recherchée et fatigante.

2. Ce sont des termes techniques de l'argumentation scolastique ; Chrétien est fier de les employer et dit encore de Fénice (v. 4409) : *Et fait tel oposicion*.

3. Ici se place un des plus inutiles, disons mieux, des plus absurdes développements auxquels se soit laissé aller notre poète ; à propos de son cœur, qui deviendra le *sergent* de Cligès et s'efforcera de lui plaire, Fénice

Cependant Cligès, arrivé en Angleterre, se rend incognito à un tournoi : il y paraît le premier jour sur un cheval noir avec des armes noires, le second jour sur un cheval fauve avec des armes vertes, le troisième jour sur un cheval rouge avec des armes rouges, le quatrième jour sur un cheval blanc avec des armes blanches : les trois premiers jours, il disparaît sans qu'on puisse le retrouver, et chaque fois on juge l'inconnu supérieur à tous et, les deuxième, troisième et quatrième jours, supérieur à l'inconnu de la veille. Il fait prisonniers le premier jour Sagremor, le second jour Lancelot du Lac, le troisième jour Perceval ; le quatrième jour il livre à son oncle Gauvain un combat où on ne sait lequel aurait vaincu, quand Arthur les sépare. — C'est un lieu commun des romans bretons que le héros triomphe ainsi des plus célèbres chevaliers de la Table Ronde et livre à Gauvain un combat indécis. Quant à l'apparition du héros, aux trois journées successives d'un tournoi, sur trois chevaux et sous trois armures de couleurs différentes, c'est la transformation chevaleresque du thème d'un conte très ancien et très répandu : *Cligès* est peut-être le premier des romans français connus de nous où il se rencontre, mais n'en présente néanmoins qu'une variante très effacée et très altérée ; nous le trouvons dans d'autres romans sous une forme bien plus complète et plus primitive, et Chrétien n'a certainement fait que l'emprunter à une source que nous ne pouvons déterminer[1]. — Cligès se fait enfin connaître à son oncle Gauvain

---

critique en trente-quatre vers la conduite des serviteurs qui flattent leur maître devant lui et en disent du mal par derrière.

1. Dans le poème anglais de *Sir Gowther* le héros remporte la victoire, dans un combat, sur des chevaux successivement noir, rouge et blanc (l'ordre des couleurs, qui est primitivement rouge, blanc, noir, a été changé, dans ce conte pieux, par une raison mystique) et avec des armures afférentes : *Sir Gowther* repose sur un lai breton parallèle à la source de *Robert le Diable* (dans ce dernier il n'est resté que le cheval et l'armure blanche) ; ce lai était probablement plus ancien que *Cligès*. Nous retrouvons le motif, plus ou moins altéré, dans *Ipomédon*, dans le *Lancelot* en prose, dans le poème de *Richard Cœur de Lion*, dans *Sone de Nansai*. Cette forme chevaleresque du thème a pénétré dans des contes populaires lorrains, tyroliens, allemands, hon-

et à son grand-oncle Arthur, qui lui font fête. Il va pendant quelque temps courir les tournois en Bretagne, en Normandie et en France ; mais l'amour le ramène bientôt à Constantinople. Fénice et lui, quand ils se revoient, ont peine à ne pas se jeter dans les bras l'un de l'autre ; quant à Alis, il accueille son neveu avec grande joie et le fait, sauf la couronne, maître de tout ce qui lui appartient.

Un jour que Cligès est venu voir l'impératrice dans sa chambre, où ils sont seuls, ils ont enfin l'entretien décisif remis depuis si longtemps. C'est un des bons morceaux du poème [1]. Fénice demande à Cligès si, en Bretagne, il n'a pas aimé. « Oui, dit-il, j'ai aimé, mais rien du pays. Mon corps, en Bretagne, était sans cœur, comme une écorce sans bois. Mon cœur vous avait suivie ; il était resté en Grèce, où je suis revenu le chercher ; mais je ne puis ni ne veux le rappeler à moi. Mais vous, comment vous trouvez-vous ici ? Le pays vous plaît-il ? Je n'ose vous demander autre chose. — Il ne m'a pas plu jusqu'à présent ; mais maintenant j'y trouve une plaisance et une joie que je ne saurais dire. Moi aussi, j'ai vécu sans cœur ; car, bien que je ne sois pas allée en Bretagne, mon cœur y a été longtemps. — Dame, quand donc votre cœur y a-t-il été ? Est-ce quand j'y étais ? — Oui, sans que vous l'ayez su ; il y a été tant que

---

grois et même arabes ; mais ce n'en est évidemment pas la forme première : d'autres contes, — bretons, allemands, avares, — la remplacent par des exploits d'un caractère plus primitif. Dans tous les contes (et dans *Ipomédon* et *Sir Gowther*) le héros qui s'est caché sous un déguisement et qu'on ne soupçonne pas être le même que le vainqueur des trois jours, entend chaque soir le récit des exploits de l'inconnu et feint de n'y rien comprendre ; dans plusieurs (et dans *Ipomédon*) il est blessé à l'une des journées et explique sa blessure d'une façon ou d'une autre ; dans tous (et dans *Sir Gowther*) il a reçu ses chevaux et ses armes d'une façon surnaturelle. Je ne fais ici qu'esquisser dans ses grandes lignes l'histoire de ce thème, que j'aurai prochainement l'occasion d'étudier en détail [G. Paris n'a pas eu le temps de faire cette étude] : je veux seulement montrer que le récit de Chrétien n'en est qu'une des formes les plus altérées.

1. Il n'en est pas moins nécessaire, si l'on veut donner de cet entretien des deux amants une idée qui ne soit pas trop désavantageuse, de l'abréger sensiblement et d'en supprimer plus d'un vers obscur ou trop subtil.

vous y êtes resté, et il en est parti avec vous. — Et je ne l'ai pas su ! Certes, dame, je lui aurais porté bonne compagnie. — Et si votre cœur était venu le rejoindre, il aurait été bien accueilli. — Il y est allé. — Comme le mien au vôtre. — Eh bien ! ils sont tous deux ici, et le mien vous appartient entièrement. — Ami, le mien est aussi à vous, et nous voilà pleinement d'accord. » Là-dessus elle lui raconte comment elle n'a de « dame » que le nom. « Mon corps, ajoute-t-elle, ne sera jamais qu'à vous, qui avez mon cœur ; mais il ne sera à vous que si vous trouvez un moyen de m'enlever à votre oncle [1] de façon qu'il ne me trouve jamais et ne puisse en donner de blâme ni à vous, ni à moi. Pensez-y cette nuit et dites-moi demain ce que vous aurez trouvé ; j'y penserai de mon côté et nous verrons quel plan sera le meilleur à exécuter. »

Le lendemain Cligès lui dit : « Ce que je trouve de mieux, c'est de nous en aller en Bretagne, où on nous recevra avec plus de joie qu'on ne reçut Élaine à Troie. — Je ne m'en irai pas ainsi avec vous, répond Fénice, car on parlerait de nous comme d'Iseut et de Tristan : on ne croirait jamais que je n'aie pas appartenu à votre oncle. J'ai trouvé un meilleur moyen ; je me ferai morte, et commencerai par feindre une maladie. Préparez-moi un cercueil où je puisse respirer, et pourvoyez-vous d'un asile où, quand vous m'aurez, la nuit, retirée du tombeau, je puisse vivre sans que personne, excepté vous, en ait le soupçon. Vous serez mon maître et mon serviteur ; je ne verrai au monde que vous, et, dans le plus pauvre gîte, je me trouverai mieux que dans ce palais [2]. Personne ne pourra dire du mal de moi, puisqu'on me croira en terre. Pour l'exécution je m'en remets à Thessala, qui est très sage et en qui j'ai toute confiance. »

Cligès accepte ce projet hardi et promet de s'occuper de ce qu'elle lui a demandé : il compte pour cela sur son serf Jean.

---

1. « *Se apenser ne vos savez Coment je puisse estre enblee De vostre oncle et desassemblee* (et non *de s'assemblee*). »

2. On a vu plus haut (p. 292, n. 2) que Fénice n'écarte cependant pas l'idée que, Alis venant à mourir, elle pourrait épouser Cligès et régner avec lui.

Ce Jean n'a pas son pareil pour *taillier et deboissier*, c'est-à-dire faire œuvre à la fois de sculpteur et de charpentier. Cligès le fait venir et lui dit : « Tu es mon serf ; je puis te donner ou te vendre et prendre tout ce que tu as. Si tu voulais m'aider dans un besoin que j'ai, je t'affranchirais ainsi que les tiens. » Jean se met avec joie aux ordres de son maître et lui promet le secret le plus absolu. Quand il sait de quoi il s'agit, non seulement il se charge de ce qui concerne la sépulture, mais il propose à Cligès de lui montrer « le lieu le plus beau qu'il ait jamais vu » : c'est l'endroit « où il travaille, peint et taille, seul et loin des gens ». Il l'emmène hors de la ville, à une tour qu'il s'était bâtie et dont il lui fait visiter les salles « peintes à belles images bien enluminées ». Mais la merveille est une construction souterraine, où on accède par une porte et un escalier dont nul ne pourrait soupçonner l'existence : c'est là que Fénice pourra vivre en toute sécurité ; il y a de belles chambres, des voûtes peintes, des bains alimentés par de l'eau chaude, tout ce qu'il faut pour le séjour d'une dame. Cligès affranchit Jean et le remercie avec effusion.

Comme ils rentrent en ville, ils entendent partout les lamentations du peuple sur la maladie de l'impératrice. Fénice, en effet, n'avait pas perdu de temps; elle s'était ouverte de son projet à Thessala, qui lui avait promis de lui donner un *boivre* qui la rendrait pâle, froide et rigide, sans parole, sans haleine et semblable en tout à une morte ; l'effet de ce breuvage durera un jour et une nuit, pendant lesquels elle sera complètement insensible (*Ne bien ne mal ne sentira*). Aussitôt Fénice s'était dite fort malade et avait déclaré ne vouloir voir personne, sauf l'empereur et son neveu. Ce dernier vient en effet un instant près d'elle et peut lui dire ce qu'il a arrangé avec Jean. L'empereur se désole et appelle les médecins : mais elle refuse absolument d'en voir aucun : elle n'a de confiance qu'en un *mire* qui, quand il le voudra, la fera vivre ou mourir ; on croit que c'est Dieu qu'elle veut dire, mais elle n'entend que Cligès, son vrai Dieu. Elle ne mange ni ne boit et devient pâle et faible. Au bout de quelques jours, Thessala trouve le moyen de faire juger par les médecins, qui, exclus de la chambre de la malade, en sont réduits à l'uroscopie, que l'impératrice mourra

au plus tard à *none* (trois heures de l'après-midi)[1]. Un peu avant cette heure, Thessala donne à boire à Fénice la *poison* préparée : aussitôt celle-ci perd la vue, le mouvement et la sensibilité ; mais elle conserve la conscience et l'ouïe, et entend autour d'elle les lamentations de l'empereur et des autres. La nouvelle de sa mort se répand par la ville, et de toutes parts ce ne sont que pleurs et invectives contre la Mort[2].

A ce moment arrivaient à Constantinople trois médecins qui avaient longtemps séjourné à Salerne[3]. Ils s'enquièrent du sujet de la désolation générale et regrettent d'être arrivés trop tard : leur art aurait sauvé l'impératrice. Mais quand on leur répond qu'elle a refusé de voir aucun médecin, « il leur souvient de Salomon, que sa femme trahit en feignant d'être morte »[4], et ils soupçonnent Fénice d'en faire autant. Ils se rendent au palais, où elle est exposée dans sa bière[5] ; le *maistre* des trois, en lui mettant sa main sur la poitrine, sent tout de suite (évidemment au battement du cœur) qu'elle est vivante (il est bien surprenant que les médecins de la cour n'eussent pas fait déjà cette constatation). « Cette dame, dit-il à l'empereur, n'est pas morte, et je consens à être pendu si je ne vous la rends pas pleine de vie. Laissez-nous seulement seuls avec elle. » C'est ce qui se

---

1. Elle trouve dans la ville une femme gravement malade, la visite assidûment, et, le jour où elle la voit moribonde, recueille son urine, qu'elle donne aux médecins comme étant celle de Fénice. Le poète aurait bien fait d'appliquer à d'autres circonstances le souci de vraisemblance qu'il montre ici.

2. Ces reproches à la Mort, accusée d'enlever au monde ce qu'il y a de meilleur et d'y laisser ce qui ne vaut rien, sont un des lieux communs les plus habituels, — et les moins heureux, — de la poésie du moyen âge. Il y aurait un certain intérêt à en chercher l'origine et à en faire l'histoire.

3. Chrétien s'imaginait évidemment que l'école de Salerne était aussi réputée en Grèce qu'en Occident.

4. Je reviendrai sur cette allusion, si curieusement placée ici, à une histoire qui est la plus célèbre des variantes du thème mis en œuvre dans *Cligès* [cf. ci-dessous, p. 313-24].

5. Le poète ne s'explique pas clairement sur cette *biere*, qui paraît bien être un cercueil, mais dont le haut n'est pas fermé ; Fénice y est étendue dans un linceul, mais à visage découvert (v. 6071).

fait. Ils décousent alors le suaire qui enveloppe Fénice et lui disent : « Dame, nous savons que vous n'êtes pas morte ; fiez-vous à nous, nous vous aiderons loyalement. » Mais comme elle ne répond pas, ils la tirent de la bière et la battent cruellement, puis lui adressent des menaces, et de nouveau des promesses, le tout bien entendu, sans plus de résultat : ils n'obtiennent d'elle ni un mot, ni un soupir, ni un mouvement. Ils se procurent alors du feu et du plomb et lui coulent du plomb fondu dans les paumes des mains ; enfin ils s'apprêtent à la « rôtir et griller », quand un millier de dames qui, par une ouverture de la porte, voient ce qu'ils font subir à ce pauvre corps, brisent la porte, saisissent les trois médecins et les jettent par les fenêtres dans la cour, où ils se brisent tout le corps : *Ainz miauz ne firent nules dames* (v. 6050). Thessala cependant, entrée avec elles, relève Fénice, étendue toute nue auprès du feu, frotte ses plaies d'un précieux onguent et la rensevelit dans la bière. — Cette scène atroce et répugnante est en outre, au jugement de M. Förster, « incroyablement naïve » ; ce qu'il y critique surtout, c'est que, étant donné l'état où le breuvage a plongé Fénice, il est absurde d'essayer de lui arracher une parole ; à cela on peut répondre que les médecins ne savent pas qu'elle a pris ce breuvage, et qu'ils sont sous l'empire du souvenir de la femme de Salomon, laquelle, — au moins dans la version qu'ils connaissaient, — n'avait pas pris de breuvage et faisait simplement semblant d'être morte [1] ; mais l'invraisemblance est précisément là : comment ces médecins merveilleux ne s'aperçoivent-ils pas que Fénice est sous l'empire d'un stupéfiant et que, pour la faire revenir à la vie complète, il n'y a nul besoin de la torturer, et il suffirait d'attendre un certain espace de temps ?

Cligès, quand il apprend ce que les médecins ont fait subir à Fénice craint qu'ils ne l'aient tuée ou grièvement blessée, et se désespère. Remarquons ici, que, par une nouvelle et bien sin-

1. A vrai dire, ce souvenir n'aurait pas dû les encourager, puisque la femme de Salomon avait résisté à l'épreuve du plomb fondu, qu'ils essaient cependant de nouveau.

gulière invraisemblance, le poète a voulu que Cligès ne sût rien du breuvage administré à Fénice, et n'ait, à ce moment critique, aucun entretien avec Thessala [1].

Le lendemain [2], l'empereur demande à Jean de faire pour l'impératrice un sarcophage [3] digne d'elle. Jean répond qu'il en a un tout prêt, qui dans sa pensée était destiné à un « corps saint » ; Alis lui dit de le porter dans le cimetière de Saint-Pierre, hors des murs de la ville, où Fénice a exprimé le désir d'être enterrée. Jean l'y dépose en effet dans un caveau ; il y met un lit de plume caché sous des fleurs et du feuillage. L'enterrement a lieu dès le soir, au milieu du deuil général ; Cligès, toujours rempli d'anxiété, n'attend pour se tuer que d'être sûr de la mort de Fénice. Jean installe le corps sur le lit qu'il a préparé dans le sarcophage [4], puis ferme et scelle le tombeau. La nuit, dans le cimetière fermé, trente chevaliers

---

1. M. Förster (note sur le v. 6223) a été frappé aussi de ce qu'il y a d'invraisemblable dans cette façon de présenter les choses.

2. Il y a encore là une inadvertance du poète : la *poison* doit garder sa force vingt-quatre heures (*un jor et une nuit entiere*, v. 5265) ; Fénice l'ayant prise un peu avant *none*, elle devait retrouver le mouvement et la parole dans l'après-midi du lendemain ; cependant nous voyons que ce n'est que dans la nuit qui suit qu'elle revient à elle.

3. Tel doit bien être le sens du mot *sepouture*, car il ne s'agit évidemment pas d'un tombeau, que Jean n'aurait pu transporter et dresser en un jour. De plus il est dit expressément (v. 6148, 6206, 6208) que la *sepouture* est placée dans une fosse. Il peut paraître singulier qu'on dispose d'avance le sarcophage dans le caveau, et qu'on y introduise le corps quand il arrive, au lieu de l'y placer déjà dans le palais ; c'est sans doute que le sarcophage était trop pesant. Fénice, au v. 5340, prévoit cette façon d'agir, en demandant à Cligès de faire faire *Et la sepouture et la biere* de façon à ce qu'elle ne soit pas étouffée : la *biere* est le cercueil plus léger dans lequel on la transportera (cf. ci-dessus, p. 301, n. 5), la *sepouture* le sarcophage, plus lourd et plus vaste (Jean peut y disposer son lit de plume), qui l'attendra au cimetière.

4. Le lit de plume, tout dissimulé qu'il fût, aurait pu être vu par les « barons » qui se tiennent sur le bord de la fosse et éveiller leurs soupçons ; mais ils n'y purent rien voir, car *sont trestuit pasmé cheü* (v. 6153). Voilà une pâmoison en chœur comme on en voit dans les chansons de geste, mais qui fait ici un effet assez ridicule.

veillent, à la lueur de dix cierges ; mais, las de leurs émotions, après avoir soupé, ils s'endorment tous (c'est une circonstance très heureuse, mais qu'il était difficile de prévoir). Cligès, bien que tout armé, escalade le mur à l'aide d'un arbre qui pousse à côté, et ouvre à Jean ; on éteint les lumières, et Jean retire le corps du tombeau, qu'il referme avec soin. Cligès emporte son amie,

> Qui mout est mate et amortee ;
> Si l'acole et baise et enbrace :
> Ne set se joie ou duel en face,
> Que ne se remue ne muet. (V. 6210-13.)

Arrivés dans l'appartement souterrain, ils la *dessevelissent*, et Cligès, qui ne sait toujours rien du breuvage, se désole en la voyant inanimée [1]. Fénice qui entend les lamentations de Cligès, peut enfin *jeter un sospir* et dire faiblement : « Ami, je ne suis pas tout à fait morte ; mais il s'en faut de peu. J'ai voulu jouer avec la Mort, mais elle l'a pris au sérieux. Ce sera merveille si j'en reviens, car les médecins m'ont grièvement blessée. Pourtant, si Thessala était ici, elle pourrait me guérir. » Voilà encore une étonnante invraisemblance : comment Thessala, ne s'est-elle pas arrangée pour recevoir Fénice quand on l'amènera ? — Jean va la chercher, et, avec ses onguents et ses *laituaires*, elle fait si bien qu'en moins de quinze jours Fénice est complètement guérie.

Alors commence pour les amants une vie de bonheur [2]. Cligès

---

1. Dans ses plaintes, outre les injures habituelles à la Mort, on remarque une subtile dissertation de Cligès sur sa vie et celle de Fénice : la vie de Cligès était en Fénice, et réciproquement, en sorte que c'est en fait Cligès qui est mort et Fénice qui vit, etc.

2. Pour exprimer le bonheur de Cligès, Chrétien emploie une de ces formules banales et puériles, trop fréquentes chez nos poètes, mais dont on aimerait que le « grand maître » se fût abstenu, et qui est ici particulièrement mal placée : *S'or fust Cligès dus d'Aumarie, Ou de Marroc ou de Tudele, Nel prisast il une cenele Envers la joie que il a* (v. 6332-6335). Quelle grande joie pourrait-ce bien être pour Cligès, presque empereur de Constantinople, d'être duc d'Aumarie ou de Tudèle ?

va sans cesse à la tour, sous le prétexte d'un autour qu'il y a *mis en mue* [1], et passe son temps avec celle qu'il aime et qui n'a avec lui qu'un vouloir. Ils restent ainsi quinze mois; mais, le printemps revenant, Fénice entend chanter le rossignol et exprime son désir de revoir le soleil. Jean ouvre une porte secrète qui donne sur le verger : ce verger est clos « d'un haut mur qui tient à la tour, si bien qu'on ne peut y entrer sans monter par-dessus la tour » (v. 6421-6424), en sorte que les amants peuvent s'y ébattre sans nul danger. On se demande pourquoi, dans ces conditions, Cligès et Jean ont attendu quinze mois pour faire prendre l'air à Fénice [2]. Et à quoi bon même l'avoir enfermée dans un souterrain si mystérieusement caché, puisqu'elle est aussi en sécurité dans le verger? Mais nous verrons plus fort tout à l'heure.

Au milieu de la pelouse s'élève un arbre (un poirier, comme on le voit plus tard), dont les branches artistement ployées retombent vers la terre et forment un vaste berceau. On y fait porter un lit, et c'est là que les amants passent leurs plus douces heures dans un complet abandon. Or, un jour, un jeune chevalier de Thrace, appelé Bertran [3], voit l'épervier avec lequel il chassait *s'essorer* dans le verger sous la tour; il veut le reprendre et escalade, sans grande peine, semble-t-il (de même qu'il le fera au retour), le mur du verger. Ici l'incohérence est vraiment par trop choquante : comment ce mur infranchissable devient-il tout à coup si facile à franchir? On ne peut mettre plus de négligence et d'étourderie dans la composition d'un récit [4]. — Les amants dorment, nus, sur le lit placé sous l'arbre. Bertran les voit et les reconnaît, bien qu'il ait peine à en croire ses yeux. A ce moment, une poire tombe de l'arbre et réveille Fénice, qui voit Bertran. Elle éveille Cligès en lui criant : « Tuez-le, ou nous sommes perdus ! » Cligès, qui avait près de lui son

1. Les oiseaux de chasse, pendant la période de la mue, exigent des soins très assidus.

2. M. Förster (note sur le v. 6378) fait la même remarque.

3. C'est un nom singulier pour un Grec.

4. Encore ici M. Förster (note sur le v. 6421) n'a pu s'empêcher de relever la contradiction qu'offre le récit de Chrétien.

épée, s'élance vers Bertran ; celui-ci s'enfuit, grimpe sur le mur, et il l'avait presque passé quand Cligès l'atteint, mais ne peut que lui couper une jambe au-dessous du genou. Cela n'empêche pas Bertran, aidé par ses gens qui l'attendaient au dehors, de monter à cheval et de se présenter à Alis, auquel il raconte son aventure. L'empereur, suivi de tout le peuple, se rend à la tour; mais on n'y trouve plus personne : Cligès et Fénice s'étaient enfuis avec Thessala. Alis s'en prend à Jean, qui, dans un discours énergique, justifie sa conduite : il était le serf de Cligès et devait lui obéir ; d'ailleurs Alis, en épousant Fénice, a manqué à sa parole et voulu frustrer Cligès de l'empire, qu'il aura néanmoins; quant à Jean, Alis peut le faire périr, mais il sera vengé. Et pour exaspérer davantage l'empereur, il lui raconte l'histoire du breuvage qu'on lui a fait prendre, et lui apprend qu'il n'a jamais possédé Fénice qu'en songe. Alis, furieux, fait mettre Jean en prison, et envoie de tous côtés à la recherche des fugitifs. Mais Thessala les protégeait par son art, et ils arrivent bientôt en Bretagne. Là, Cligès se plaint à Arthur du tort que lui a fait son oncle, et Arthur convoque tous ses barons pour faire la guerre à Alis. On allait s'embarquer quand arrivent de Grèce des messagers, — Jean en tête, — qui annoncent qu'Alis est devenu fou de rage quand il a vu qu'on ne retrouvait pas les amants, qu'il n'a plus mangé ni bu, et qu'il est mort *forsené*. On attend Cligès pour lui remettre l'empire. — Cligès revient à Constantinople, épouse Fénice et est couronné avec elle. Ils s'aimèrent toujours, et il ne la soupçonna jamais, ne la tint pas enfermée, comme ses successeurs ont fait pour leurs femmes. « Car depuis ce temps il n'y a pas eu d'empereur (en Grèce) qui n'ait craint que sa femme le trompât comme Fénice avait trompé Alis, d'abord par le breuvage qu'elle lui fit boire, puis par l'autre ruse. C'est pour cela qu'à Constantinople l'impératrice, si noble qu'elle soit, est gardée comme en prison .. et n'a autour d'elle aucun mâle, s'il n'a été châtré dès son enfance. »

Tel est le roman de *Cligès*, que M. Förster qualifie de mise en œuvre « géniale » [1] du conte de la « fausse morte » et que je

1. C'est, dit-il dans la grande édition (p. XVIII), « die wahrhaft künstle-

considère, au contraire, comme un arrangement assez malhabile, où il est aisé de relever des fautes de composition choquantes [1]. La transformation même que Chrétien a fait subir au thème, en appelant la sympathie sur les amants, n'a pas été effectuée avec beaucoup d'art. Les relations de Cligès avec Alis [2] sont louches : Cligès accepte l'amitié de son oncle, ses faveurs et ses riches présents [3] ; il ne proteste pas contre son mariage et ne vient que longtemps après, quand il a enlevé Fénice, dénoncer ce mariage à Arthur comme un manquement de foi [4].

---

rische Bearbeitung eines alten, genial modificirten und complicirten kurzen Stoffes, der mit aller einem Meister zu Gebote stehenden Phantasie ausgeschmückt zugleich ein moralpsychologisches Problem vor den Augen der entzückter Leser consequent durchführt. » Dans la préface et les notes de la présente édition, cet enthousiasme semble notablement rafraîchi.

1. Je les résume ici pour en montrer le nombre et la gravité (je rappelle que M. Förster en a lui-même signalé plus d'une) : les médecins grecs ne tâtent pas le corps de Fénice pour voir si le cœur bat encore ; — les médecins de Salerne ne s'aperçoivent pas qu'elle est sous l'empire d'un stupéfiant ; — Cligès n'est pas mis au courant de l'emploi de ce moyen ; — tous les barons grecs tombent pâmés en même temps pour laisser Jean arranger le corps à sa guise ; — tous les chevaliers chargés de veiller au cimetière s'endorment ; — Thessala n'est pas là pour recevoir Fénice ; — Fénice reste quinze mois sous terre, bien que, dès qu'elle exprime le désir de prendre l'air, on déclare la chose très facile ; — le mur du verger est infranchissable, et on le franchit sans aucune peine.

2. Le caractère d'Alis est tracé d'une façon très incertaine, et je ne puis trouver avec M. Förster (grande éd., p. XVII) que « du commencement à la fin il possède notre complet mépris » : sauf son manque de foi (dû à de mauvais conseils), il est peint de couleurs très favorables, bon, généreux, aimant tendrement et sa femme et son neveu ; à la fin seulement, quand il apprend les tromperies dont il a été victime, il se montre violent et vindicatif.

3. Quand Cligès part pour la Bretagne, son oncle lui donne tous les chevaux qu'il voudra choisir, et « plus d'un setier d'or et d'argent » (v. 4274 et suiv.) ; plus tard, comme on l'a vu, il lui abandonne tout ce qu'il a sauf la couronne (v. 5143 et suiv.). En toute rencontre il lui témoigne la plus sincère affection.

4. Si une idée morale avait vraiment préoccupé le poète, ce qui était indiqué, c'était, quand les héros se sont avoué leur mutuel amour, de faire par Cligès revendiquer le trône et par Fénice demander l'annulation du mariage, non consenti et non consommé.

Les sentiments de Fénice, comme je l'ai remarqué plus haut, ne sont pas non plus sans incohérence : l'amour soudain dont elle se prend pour un inconnu, uniquement à cause de sa beauté, n'est pas fort touchant, et ses relations avec son mari, qui n'a aucun tort envers elle, manquent de loyauté. Le conte de la « fausse morte » est un des nombreux récits inventés pour illustrer la malice féminine. Chrétien a voulu s'en servir pour glorifier le parfait amour : l'idée était acceptable, et il en a parfois tiré un assez heureux parti [1] ; mais en somme il aurait pu y mieux réussir [2] et quant au fond même du conte, l'histoire de la feinte mort, il l'a, nous l'avons vu, traité avec beaucoup de maladresse et de négligence.

Ce qui nous reste à examiner, c'est ce qu'est le conte en lui-même, quelle origine on peut lui supposer, et sous quelle forme et par quel intermédiaire on peut croire que Chrétien l'a connu.

V

Chrétien, au début de son poème, nous assure qu'il en a puisé le sujet dans un livre appartenant à la célèbre bibliothèque de l'église Saint-Pierre de Beauvais :

> Ceste estoire trovons escrite,
> Que conter vos vueil et retraire,
> En un des livres de l'aumaire
> Mon seignor Saint Pere a Beauvaiz :

---

1. Le hardi stratagème qu'emploie Fénice lui est inspiré par un sentiment en somme louable, et c'est à peu près le seul moyen par lequel elle puisse satisfaire à la fois son amour, sa délicatesse et son souci de *respectability*.

2. Le thème de la jeune fille qui accepte de prendre un breuvage qui la fera passer pour morte afin d'échapper à un mariage odieux et rejoindre celui qu'elle veut épouser (*Roméo et Juliette*) a, au fond, un caractère tout autre que celui de la « fausse morte », mais il lui ressemble par le motif principal et s'est parfois confondu avec lui (j'en reparlerai par la suite). Chrétien aurait pu construire son roman sur cette donnée, sans y introduire l'adultère.

De la fu li contes estraiz
Dont cest romanz fist Crestiiens.
Li livres est mout anciiens
Qui tesmoigne l'estoire a voire :
Por ce fait ele miauz a croire.

Suit l'éloge des livres, par lesquels seuls nous avons la connaissance du passé (voir ci-dessus, p. 269). On ne voit aucune raison de refuser créance à cette assertion du poète. Ce qu'il avait lu dans le livre de Beauvais, — le *conte* dont il a fait son *romanz*, — c'était sans doute seulement l'histoire de la feinte morte. On peut croire qu'un clerc attaché à l'église de Saint-Pierre, qui avait fait le pèlerinage d'Orient, l'avait entendue à Constantinople (ou, sans être allé en Orient, l'avait recueillie de la bouche d'un pèlerin), et l'avait résumée en latin [1]. Les « Francs », si nombreux, qui visitaient Constantinople étaient frappés de certains traits de mœurs, comme l'eunuchisme et la claustration des femmes, et ils les expliquaient ou on les leur expliquait par des contes comme le nôtre, courants dans la tradition orale ou littéraire des Grecs [2]. Il est donc très probable que la source de Chrétien mettait déjà la scène à Constantinople, et qu'il s'y agissait d'un empereur et de sa femme [3]. Les

1. Comparez le résumé latin, dû à un clerc normand du XIIIe siècle, de l'histoire, recueillie à Aix-la-Chapelle, de l'amour de Charlemagne pour une femme morte (*Journal des Savants*, 1896, p. 729 [art. de G. Paris sur A. Pauls, *Der Ring der Fastrada* ; cf. pp. 17 et 21 du tirage à part : *L'Anneau de la morte*]). — Il y a sans doute un indice de l'intervention du clerc de Saint-Pierre dans le nom de Saint-Pierre donné à l'église dont le cimetière reçoit le corps de Fénice : il y avait à Constantinople un « oratoire » de Saint-Pierre et une église dédiés aux saints Pierre et Paul ; mais il n'y avait pas d'église de Saint-Pierre située hors des murs comme celle de notre roman.

2. Le conte, également byzantin, dont Gautier d'Arras a tiré la seconde partie de son *Éracle* (pour la première, byzantine aussi d'origine, voir ci-dessous, p. 317, n. 2) est une autre illustration de ces mœurs orientales. Au reste, ces deux histoires montrent plutôt la vanité des précautions prises contre les femmes : ni la clôture, ni les eunuques n'auraient empêché la fuite de Fénice, et si Athanaïs, dans *Éracle*, est infidèle à son mari, c'est précisément, dit le roman, parce qu'il l'a enfermée.

3. Je ne comprends pas le raisonnement que fait M. Foerster (p. XVIII). Après

noms des trois personnages, Alis, Fénice, Cligès, se trouvaient-ils déjà dans cette source ? C'est ce qu'il est difficile de décider : pour le nom de Cligès [1], la question est mêlée à une autre, plus intéressante, qui touche au fond même du récit.

Le conte de Beauvais, comme toutes les variantes que nous connaissons, présentait certainement sous un jour odieux la femme qui feint d'être morte pour se faire enlever par son amant : c'est Chrétien qui, — voulant écrire un nouveau *Tristan*, favorable, comme l'ancien, aux amants contre le mari, — s'est avisé de transformer l'esprit du conte en portant la sympathie sur la femme. Mais l'amant, dans la source du poète français, était-il déjà le neveu du mari ? ou Chrétien a-t-il introduit cette parenté pour mieux rapprocher *Cligès* de *Tristan* ? La solution de cette question dépend de la façon dont on concevra le rapport du poème de Chrétien avec le récit qu'on trouve dans le roman de *Marques de Rome*. Ce roman, imité du fameux roman des *Sept Sages*, met en scène une impératrice qui,

---

avoir dit qu'il y a deux possibilités pour le rapport de Chrétien avec sa source, la première qu'il y ait déjà trouvé « le costume byzantin », la seconde qu'il l'ait introduit de son chef, et que la seconde ne peut être admise que si l'on a pour cela une raison particulière, il ajoute : « Or c'est bien le cas. » Et il cite le récit de *Marques de Rome*, qu'il regarde comme un dérivé parallèle de la source de Chrétien. Mais ce récit, précisément, met la scène à Constantinople et fait du mari un empereur grec : le « costume byzantin » était donc dans la source commune.

1. Les noms de *Fénice* et de *Thessala* paraissent inventés par Chrétien (voir ci-dessus, p. 286-7) ; celui d'*Alis*, qu'on a rapproché d'*Alexis*, rappelle le *Laïs* d'*Éracle*. Le nom de la mère de Cligès et d'Alis, *Tantalis*, est pris à Ovide (il désigne en réalité toute descendante de Tantale) ; le nom de *Jehan* peut être grec, mais celui de *Bertran*, comme je l'ai déjà remarqué, est bien singulièrement donné à un écuyer de Thrace. Les noms des douze compagnons d'Alexandre, *Acorionde*, *Calcedor*, *Cornix*, *Ferolin*, *Francagel*, *Licoridès*, *Nabunal*, *Neriolis*, *Nerius*, *Parmenidès*, *Pinabel*, *Torin*, sont étranges. La plupart n'ont pas une tournure grecque. Ils proviennent ou de l'invention pure ou de réminiscences (*Parmenidès*, *Pinabel*) du poète. En tout cas, comme ils sont propres à la première partie du poème et n'étaient certainement pas dans la source de Chrétien, ils ne peuvent rien prouver pour ni contre l'origine byzantine du roman.

voulant perdre un innocent, raconte à son mari des histoires destinées à le mettre en garde contre les trahisons de ceux à qui on se fie le plus, tandis que les sages en racontent d'autres qui mettent en lumière la perfidie des femmes. La onzième histoire, contée par l'impératrice, est ainsi conçue :

Et tot ausi come Cligès fist tort a son oncle de sa femme vos a fet Marques de vostre fille. — Dame, dist li empereres, quel tort fist Cligès a son oncle de sa femme? Dites le nos. — Sire, volentiers.

Il ot un empereor en Costantinoble qui ot un neveu qui avoit non Cligès; et tant que li empereres prist feme bele et gente et avenant; et tant que Cligès ama la feme son oncle et ele lui, ne onques n'i esgarderent reson ne lignage, ainz fesoit sa volonté li uns de l'autre. Encore ne lor fu pas avis que ce fust asez, s'il n'estoient ensemble et jor et nuit; si s'apenserent d'une grant merveille : que la feme se fist morte ; et por ce que l'en dotoit que ele ne se fainsist, fist li empereres fondre plonc et verser li es paumes, mès onques de ce ne fist semblant la dame que ele fust se morte non; a tant la porta l'en enfoïr. Or li ot fet fere Cligès un tèl sarqueuil que ele i pooit avoir s'alaine tot a delivre, ne la terre n'avoit pooir de li compresser. Einsi fu la dame trusqu'a la nuit. Or ot dit Cligès son covine a un sien ami en cui il se fioit mout, [et] avoit cil amis bele meson hors de Costantinoble, et mout i avoit bel vergier entor et bien clos; et quant ce vint a la nuit oscure, Cligès et cil qui ses amis estoit vindrent a la fosse ou la dame estoit enfoïe, et la desfoïrent, et l'en menerent en cele meson qui dehors Costantinoble estoit. Et fu la dame ensi chiés l'ami Cligès mout lonc tens, et avoit laienz Cligès son aler et son venir.

Ores, sire empereres, dist l'empereris, Cligès servi il bien son oncle quant li fist tel tort de sa feme? — Certes, dist li empereres, nenil, ainz li fist tort en deus manieres, car il estoit ses sires et ses oncles.

On peut ou considérer ce récit comme provenant du poème de Chrétien, — c'est ce qu'avait fait Alton, l'éditeur de *Marques*, et ce qu'a fait tout récemment M. J. Mettrop [1], — ou au contraire le regarder comme indépendant et comme représentant à peu près le *conte* que Chrétien avait trouvé dans le livre de Beauvais. C'est cette dernière opinion qui est celle de M. Foerster : « Quelqu'un, dit-il (p. XIX), aurait-il pu extraire si exactement du roman de Chrétien la fable essentielle? Aurait-il pu

1. *Romania*, t. XXXI, p. 422.

éliminer tant de traits qui sont liés inséparablement [1] au sujet et qui motivent l'action ? Même les trois médecins de Salerne ? Et aurait-il également omis la découverte de la ruse ? Plus décisives encore que les omissions inexpliquées sont des différences importantes dans le récit. L'esclave Jean devient un ami [2], la tour merveilleuse une maison ordinaire ; plus encore, c'est l'empereur lui-même qui ordonne l'épreuve avec le plomb fondu. Mais ce qui pèse plus que tout cela, c'est une différence fondamentale : le couple amoureux pratique déjà l'adultère avant la mort simulée de la femme. Or tout notre roman repose précisément sur la continence des amants : c'est sur cette donnée qu'il est construit, par opposition à l'amour adultère de *Tristan*. Dans *Marques*, la situation est au contraire tout à fait celle de *Tristan*. Ce trait suffit à nous faire juger la version de *Marques* comme plus primitive : le *livre* de Chrétien n'aura alors pas contenu beaucoup plus que ce conte XI de *Marques de Rome*. »

L'argument donné par M. Foerster comme à lui seul décisif ne l'est peut-être pas autant qu'il le pense : on peut répondre avec M. Mettrop que l'auteur de *Marques*, mettant son conte dans la bouche de l'impératrice, devait aggraver autant que possible l'odieux du rôle de Cligès ; en ce qui concerne les omissions, on peut dire aussi, avec le critique néerlandais, que cet auteur, dont les récits sont d'ailleurs toujours secs et décharnés, devait éliminer tout ce qui n'était pas essentiel au dessein de la narratrice : persuader l'empereur du danger qu'il y a à se fier à ceux dont on se croit le plus sûr. Je pense néanmoins que c'est l'opinion de M. Foerster qui est la vraie. En effet, dans les traits essentiels où le récit de *Marques* diffère du roman de Chrétien, il est d'accord avec les autres représentants du conte : l'impératrice ne prend pas de stupéfiant, mais fait seulement semblant d'être morte ; les épreuves qu'on lui fait subir se réduisent

---

1. Le mot est un peu excessif, puisque nous voyons le récit subsister sans ces traits dans *Marques*.

2. On peut ajouter que cet ami ne paraît nullement initié à la fabrication du *sarqueuil*.

à une seule, le plomb fondu versé dans les mains, et c'est l'empereur qui l'ordonne [1]. Il serait par trop surprenant que l'auteur de *Marques*, par simple élimination, eût retrouvé précisément dans ces trois traits capitaux la forme originaire dont Chrétien s'était écarté.

Je pense donc que le conte de *Marques* nous donne une idée assez exacte du récit latin contenu dans le livre de Beauvais, récit où par conséquent l'amant s'appelait déjà Cligès [2] et était le neveu de l'empereur [3]. C'était une version assez altérée du thème de la feinte morte : dans toutes les autres (voir cependant quelques réserves faites plus loin), la simulation de la mort a pour but et pour résultat de permettre à l'amant d'emmener au loin la femme qu'il veut posséder; ici cette ruse périlleuse paraît peu utile à des amants qui se possèdent déjà. En outre, l'histoire, telle qu'elle est dans *Marques*, est incomplète; toutefois, les mots « ainsi la dame fut chez l'ami de Cligès *longtemps* » nous indiquent que les amants finirent par être découverts. C'était probablement leur châtiment qui faisait le dénouement du récit.

Une histoire analogue, où le mari n'était autre que Salomon, circulait en France au temps de Chrétien de Troies ; il la connaissait sous cette forme en même temps que sous celle où il s'agissait d'un empereur grec et de son neveu : les médecins de Salerne, quand on leur dit que Fénice n'a pas voulu se laisser voir par leurs confrères de Constantinople, soupçonnent qu'elle pourrait bien feindre la mort comme la femme de Salomon :

---

1. Chrétien a voulu (voir ci-dessus, p. 307, n. 2) montrer Alis rempli de confiance en sa femme, et il a imaginé l'intervention peu heureuse des médecins de Salerne, avec l'exagération des tortures que subit l'impératrice. Le stupéfiant (avec le rôle de Thessala) est probablement aussi de son invention (voir plus loin).

2. Il ne serait pourtant pas impossible que l'auteur de *Marques*, qui écrivait au XIIIe siècle, eût connu aussi le poème de Chrétien et lui eût emprunté le nom du héros. — On ne sait que faire de la première partie de ce nom bizarre, dont la terminaison en *ès* a seule un air grec.

3. On peut croire que c'est précisément cette circonstance qui a frappé Chrétien et lui a suggéré le rapprochement avec Tristan.

Lors lor sovint de Salemon,
Que sa fame tant le haï
Qu'en guise de mort le traï :
Espoir autel a ceste fait [1].

On a d'autres témoignages, à peu près contemporains, de la diffusion en France de cette légende de Salomon. Dans la chanson d'*Élie de Saint-Gilles,* Élie, repoussant les avances de la belle Rosamonde, lui dit brutalement :

Ne sui pas a aprendre !
Salemon si prist feme, dont sovent me ramenbre :
Quatre jors se fist morte en son palais meesme,
Que onques ne crola ne puing ne pié ne menbre [2] ;
Puis en fist uns vasaus toute sa consienche.
Par le foi que vos doi, fole cose est de feme !
Certes, com plus le garde, donques le pert on senpre (v. 1792 sq.).

D'autres mentions de Salomon comme mari trompé se trouvent dans le très ancien roman des *Sept Sages de Rome* (v. 426), dans *Amadas et Idoine* (v. 5877), et dans un poème anglo-normand du XIII[e] siècle [3], mais elles sont fort vagues. Dans le *Blasme des femmes*, poème satirique du XIII[e] siècle, il y a un trait plus précis [4].

N'est pas sage qui femme croit,
Morte ou vive, qui qu'ele soit ;
Car li sages rois Salemon,
Qui de sen out si grant renon
Que plus sages de lui ne fut
Fu par sa femme deceü [5].

---

1. Cela aurait dû les empêcher d'essayer sur Fénice précisément l'épreuve à laquelle la femme de Salomon avait si bien résisté.

2. Le trait du plomb fondu versé dans la main de la prétendue morte est omis ici ; mais il figurait certainement dans la source du poète.

3. *Bulletin de la Société des anciens textes français*, t. XIII, p. 98.

4. Voir *Romania*, t. IX, p. 436-7 [G. Paris, *La femme de Salomon*].

5. Ce passage a passé, abrégé, dans le livre de *Modus et Racio* (voir *Romania, l. c.*). — Dans le poème lombard des *Proverbia que dicuntur de natura*

Ces diverses allusions nous laissent ignorer quel était le dénouement de l'histoire. Il en est de même en ce qui concerne une version perdue où l'ancien conte sur Salomon était, comme dans *Cligès*, attribué à un autre personnage et placé dans un autre cadre de temps et de lieu. Nous ne la connaissons que par le résumé, malheureusement trop bref, qu'en a donné au XV^e^ siècle Martin Le Franc, dans le *Champion des Dames*. L'adversaire des femmes cite cet exemple avec d'autres en preuve du peu de confiance que mérite une femme :

Bien est vray, quant on luy complait,
Jusqu'a la mort voeult souztenir,
Voire aprez la mort, et le [1] fait
Pour sa luxure parfournir.
De ce or me fait souvenir
La femme du conte Raymon :
En memoire la doibs tenir ;
Parler n'en [2] orras en sermon.

Morte se fist, qu'on l'enterrast,
Adfin que cil que trop amoit
A la minuit la desterrast ;
Mais le conte Raymon avoit
Regret a elle, et ne pouoit
Croire que du tout fust outree,
Ains toudis en Dieu se fioit
Qu'elle seroit ravigoree.

Donc que fist ? Quant ne poux n'alaine
Y senti, et fust [3] plus certain

---

feminarum on trouve ces vers (*Zeitschrift für romanische Philologie*, t. IX, p. 299) : *En prima començaa Eva engannà Adamo, Come fe a Salamon la muier sot un ramo*. Que veut dire « sous une branche » ? Aurait-on attribué à la femme de Salomon le tour cynique dont La Fontaine a fait le sujet de son *Poirier enchanté* ?

1. Les manuscrits ont *elle*.

2. Mss. *men* = *m'en* ; c'est une faute. Le sens est : « Elle n'avait rien d'une sainte. »

3. Mss. *fut* ; mais il faut *fust* : « et pour qu'il fût... ».

Que l'esperance y estoit vaine,
Plonc boullant lui mit en la main :
La morte ne le senty grain ;
Sy vescut elle aprez loncs jours
Et fist beaucoup de menu fain [1],
Il n'est mal que n'endure Amours.

Tant souffrit elle que pour morte
L'on la juge, et que le bon sire
En son enterrement dœul porte,
Offrande et chandelle de cire.
Ho ! la farse ! esse bien pour rire ?
Cele nuit propre l'emmena,
A gens de bien l'ay ouy dire,
Celluy pour lequel foursena [2].

Dans toutes ces variantes, il s'agit de simulation et non de breuvage, et telle était certainement la forme primitive du récit : car il a pour objet de montrer l'étonnante force de volonté que peut déployer une femme pour contenter sa passion, et ce trait disparaît si la prétendue morte est sous l'empire d'un narcotique. Chrétien, étant donnée la transformation qu'il a fait subir à l'esprit du conte, a pu sans grand inconvénient ajouter le breuvage stupéfiant [3], mais dans les autres versions où ce motif a été introduit il gâte l'histoire ; il l'a cependant été, — et cela

---

1. Je n'ai pas rencontré ailleurs cette expression *faire du menu fain*, qui paraît ici simplement signifier « vivre ».

2. J'ai déjà imprimé ce passage, d'après le manuscrit B. N. fr. 12476, dans la *Romania* (t. XVI, p. 403) ; M. Piaget, qui prépare depuis longtemps une édition du *Champion des Dames*, a bien voulu m'informer que les autres manuscrits n'offrent pas de variantes notables. — Le nom de *Raymon* donné au mari, — qui n'est plus un roi, mais est devenu un simple comte, — ferait croire que la version qu'a résumée Martin Le Franc était provençale, ou du moins mettait la scène à la cour d'un seigneur du Midi ; mais je n'ai pas trouvé plus de trace de cette version au midi de la France qu'au nord.

3. On a vu, toutefois, que la confusion des deux motifs, la simulation et le breuvage, a rendu chez lui gauche et contradictoire la scène des épreuves (ci-dessus, p. 302).

se comprend, — plus d'une fois, et dans des formes très anciennes et très importantes [1].

En regard de ces versions françaises, la légende de la femme de Salomon se retrouve dans des versions slaves et allemandes étroitement apparentées, qui remontent certainement à un roman, sans doute à un poème, byzantin perdu [2]. Ce qui caractérise ce poème, — conservé en général plus fidèlement dans les dérivés slaves que dans les dérivés allemands, — c'est qu'il comprend une seconde partie : le mari (Salomon) [3] se met à la recherche de sa femme, est trahi par elle et livré au roi étranger qui l'avait enlevée ; mais il échappe à la mort qu'on

---

1. Ce motif du narcotique appartient à un autre cycle de récits, celui qui nous montre une jeune fille se faisant passer pour morte et enterrer afin d'échapper à un mariage odieux. On le trouve déjà dans le roman grec d'*Habrocomès et Anthia* (voir Rohde, *Der griechische Roman*, 2e éd., p. 415 ; seulement ici l'héroïne croit boire un poison mortel, et celui qu'elle aime n'est pas au courant), et il forme, avec le thème de *Pyrame et Thisbé*, un des éléments du conte de *Roméo et Juliette* (Masuccio, Luigi da Porta, Bandello). Il reparaît dans une série de chants populaires (voir le n° 96 des *English and Scottish Ballads* de Child et le commentaire du savant éditeur), dans plusieurs desquels s'est introduit le trait, emprunté à notre cycle, du plomb (ou de l'or) fondu dont on perce les mains de la prétendue morte.

2. Le conte qui a servi de base à la première partie de l'*Éracle* de Gautier d'Arras se retrouve de même dans des versions slaves et allemandes ; mais pour celui-là nous avons un poème grec (seulement, il est vrai, du XVe siècle), le *Ptocholéon*. Dans les deux cas, les versions slaves, — qui remontent à un intermédiaire bulgare perdu (voir *Archiv für slavische Philologie*, t. I, p. 109), — indiquent avec certitude un original grec. On trouvera toute la « littérature » du sujet, due surtout à M. Vesselofsky en Russie et à M. Vogt en Allemagne, dans l'excellente notice mise par Child en tête du n° 266 de ses *English and Scottish Ballads*.

3. Dans les *bylines* russes et dans les poèmes allemands, ce Salomon n'est pas le Salomon biblique, mais un roi chrétien régnant à Jérusalem. Cet accord rend probable qu'il en était déjà ainsi dans le poème byzantin ; toutefois dans les *bylines* russes elles-mêmes il y a de nombreuses traces de la forme primitive (ainsi Salomon est donné comme fils de David, il a pouvoir sur des génies ou êtres fantastiques, etc.) ; les contes populaires slaves attribuent formellement l'aventure au grand Salomon.

lui préparait et tire de la perfide épouse et de son complice une éclatante vengeance. Je donnerai une idée de ces deux groupes de versions.

I. *Versions slaves.* — Ce sont des *bylines*[1] russes ou des récits en prose provenant de *bylines*, un conte petit-russien, un conte serbe. Le conte petit-russien a seul conservé la forme première, où la femme fait simplement la morte ; dans les autres variantes, elle prend, — soit volontairement, soit à son insu, — un breuvage ou une herbe qui lui donne l'apparence de la mort. Salomon, qui a des doutes, fait verser de l'or fondu dans la main ou dans les mains[2] de la prétendue morte ; mais elle ne donne aucun signe de vie. Les émissaires de (Por) Pharaon la tirent du sépulcre et la conduisent chez leur maître. Plus tard, un émissaire envoyé par Salomon à sa recherche la reconnaît à sa main percée (ou à ses mains percées)[3]. Salomon, déguisé, se

---

1. On sait qu'on appelle ainsi les vieilles chansons épiques composées jadis dans la Russie méridionale et recueillies de nos jours dans la bouche des paysans de la Russie du nord.

2. Cette variante se retrouve dans les versions françaises : *Marques* a *es paumes*, Martin Le Franc *en la main*. Dans le conte petit-russien, cette épreuve est un peu modifiée : on perce d'un fer rouge les mains de la fausse morte ; dans le conte serbe, l'altération est plus grande encore : on lui coupe un doigt. Dans une variante russe tout cet épisode a même disparu : un magicien, envoyé par Kitovras, frère de Salomon, qui, par suite d'une confusion (ce Kitovras, dont le nom répond au grec Κένταυρος, n'est, en réalité, à sa place que comme représentant le démon Asmodée dans un autre conte sur Salomon dont je parlerai plus loin), a remplacé Pharaon, répand sur toute la cour de Salomon comme sur la reine un sommeil à la faveur duquel il l'enlève. Dans une autre variante, le changement est plus grand encore : le roi étranger fait enlever la femme de Salomon par des envoyés qui l'attirent sur un vaisseau (une trace de l'ancienne forme subsiste dans le fait qu'elle s'y endort). — Dans les chansons scandinaves dont il sera parlé plus loin, il subsiste un autre vestige de l'ancienne légende : *avant* la mort apparente (dont ici la femme n'est pas complice) le roi avait marqué la main de sa femme d'une croix d'or, qui lui sert plus tard à la reconnaître.

3. Il s'était équipé en colporteur et vendait surtout de beaux gants : c'est en les essayant que la reine, — comme il s'y attendait, — laisse voir ses mains percées.

présente à elle et se fait reconnaître : elle l'accueille bien [1], le fait cacher soit dans un coffre, soit dans une chambre, soit sous le seuil de la porte [2]; mais, quand elle le tient enfermé, elle le livre à son nouveau mari. Celui-ci, malgré les avertissements qu'elle lui donne, se laisse aller à s'entretenir avec son prisonnier. Il lui demande ce qu'il ferait de lui s'il l'avait eu en son pouvoir : Salomon répond qu'il le ferait pendre à un haut gibet, digne d'un roi, et qu'il lui permettrait, suivant l'usage de son pays, de sonner trois fois son cor avant de mourir. C'est le traitement que Pharaon accorde à son rival; mais Salomon avait aposté non loin de là trois armées, qui arrivent successivement aux trois appels du cor (la première est noire, la seconde blanche, la troisième rouge [3]) et le délivrent : Pharaon est pendu au gibet; la femme coupable est également mise à mort [4].

II. *Versions allemandes.* — Nous possédons sur ce sujet deux poèmes allemands du XIV^e^ siècle : A (court poème en vers plats ajouté à une rédaction des dialogues de Salomon avec Morolf) et B (poème strophique beaucoup plus long). Ils remontent à un poème plus ancien. Salomon y est aidé, dans la recherche qu'il fait de sa femme, par le subtil Morolf [5]. Les incidents

---

1. Tel est le récit dans les contes serbe et petit-russien ; dans les *bylines*, la femme déclare tout de suite à Salomon qu'elle va le livrer à la mort.

2. Ce trait reparaît dans les versions romanes de la seconde partie dont il sera parlé plus loin. La femme infidèle se plaît à s'asseoir sur le coffre où elle tient le grand Salomon, et à l'insulter par des railleries obscènes ; parfois même, — et c'est là sans doute un trait ancien, — elle porte le cynisme jusqu'à se livrer sur le coffre aux plaisirs de l'amour avec son nouvel époux.

3. Ces armées successivement de trois couleurs sont une variante de l'ancien thème que j'ai eu l'occasion d'indiquer ci-dessus (p. 297). — Dans une variante, — qui paraît appuyée par des versions non slaves, — les guerriers qui secourent Salomon sont des êtres plus ou moins surnaturels.

4. Les récits russes ont passé dans des ballades scandinaves (suédoises, danoises, norvégiennes), mais assez altérés (cf. ci-dessus, p. 318, n. 2) : la femme est ici enlevée malgré elle, et, quand son mari la retrouve, elle le suit de bon gré.

5. Ce nom, qui se trouve dans les deux poèmes allemands, est une altéra-

ressemblent de près à ceux de la forme slave. La reine reçoit de (Fore) Pharaon une herbe qui l'endort et lui donne l'apparence de la mort. Morolf, soupçonnant la ruse, lui verse, mais en vain, de l'or fondu dans le creux de la main. Plus tard il parcourt le monde pour la retrouver, et la reconnaît à sa main percée [1]. Salomon vient la chercher, manque périr par sa trahison [2], et échappe à la mort comme dans la version slave [3], la femme perfide et son complice sont punis [4].

La deuxième partie du récit byzantin (slavo-allemand) se retrouve isolément, attribuée à divers personnages, dans plusieurs littératures européennes [5] : en France, dans le roman du *Bâtard de Bouillon*, branche d'un immense poème cyclique du XIV^e^ siècle sur les croisades [6] ; en Portugal, dans une curieuse légende remontant au moins au XIII^e^ siècle, dont on a diverses

---

tion du nom de Marcolf, héros de récits fort anciens qui le mettent en rapport avec Salomon. Dans B seulement, Morolf est le frère de Salomon, ce qui paraît un trait ancien (cf. Vogt, p. LV), mais il n'a pas pris par surcroît, comme Kitovras dans certaines *bylines*, le rôle de ravisseur.

1. On remarque dans B une évidente altération, — d'un caractère d'ailleurs bien populaire, — du motif, conservé en russe, dont j'ai parlé plus haut : Morolf remarque que la femme de Fore a toujours les mains gantées ; il trouve moyen de lui faire lever la main percée contre le soleil et voit un rayon passer à travers la paume. Cet incident est d'ailleurs ici inutile, Morolf connaissant déjà fort bien la reine.

2. Dans les poèmes allemands, comme dans les versions russes, la reine déclare dès l'abord à Salomon qu'elle va le livrer à son mari. Cette forme du récit paraît donc remonter à la source commune ; mais la forme des versions occidentales, où la reine feint d'accueillir son époux avec joie et le cache soi-disant pour le mettre en sûreté, est sans doute plus authentique.

3. Dans B, c'est une armée d'anges qui vient à son secours (cf. ci-dessous, p. 323, n. 1).

4. Encore ici, il y a certains traits qui rapprochent les poèmes allemands des *bylines*.

5. Sans parler du poème allemand de *Rother*, où le motif est très altéré.

6. Sur ce poème cyclique, voir *Journal des Savants*, 1893, p. 288 [art. de G. Paris sur la *Légende de Saladin*].

formes et dont le héros est le roi de Léon Ramiro II († 950) [1]; en Écosse, sous une forme très altérée, dans la ballade de John Thompson [2]. — Dans le *Salomon et Morolf* B, dans une légende polonaise et ailleurs, cette seconde partie s'est combinée avec un autre thème qu'on désigne souvent par le nom de « cycle de Raso » [3], où un mari, dont la femme a été enlevée, et qui l'a rejointe, est également trahi par elle et menacé de mort, et la tue ainsi que le ravisseur, toutefois dans d'autres conditions et sans l'épisode de l'exécution imminente et de l'appel du cor [4].

Ainsi le sujet du roman byzantin, qui est reproduit intégralement dans les versions slaves et allemandes, se présente dans d'autres littératures, surtout romanes, réduit tantôt à la première, tantôt à la seconde des deux parties dont il se compose. Cependant les deux parties du récit sont, dans ce roman, très ingénieusement liées par le trait de la main percée, qui, dans la première partie, sert à éprouver la force de volonté de la femme et, dans la seconde, sert à la faire reconnaître. Les versions slaves et allemandes s'accordent d'ailleurs à appeler le mari trompé, puis vengé, Salomon, comme le conte connu au XII^e^ siècle par Chrétien et par l'auteur d'*Élie de Saint-Gilles*; il faut admettre que le récit byzantin contenait bien les deux parties et rapportait l'histoire à Salomon. Mais cela n'empêche pas que la seconde partie, qui touche de près, comme on l'a vu, au

---

1. Voir *Romania*, t. IX, p. 437. C'est M. Baist (*Zeitschrift für romanische Philologie*, t. V, p. 173) qui a identifié le roi Ramiro de la légende.

2. Child, *op. cit.*, n° 266.

3. Parce que l'histoire est racontée par Walter Map d'un certain Raso (voir sur ce cycle Liebrecht, *Zur Volkskunde*, p. 39).

4. A son tour le cycle de Raso touche de près à un conte indien, la *Femme ingrate*, où une femme que son mari a sauvée de la mort par un admirable dévouement (ou même ressuscitée en lui cédant la moitié de sa propre vie) le trahit, veut le faire périr et est punie (j'ai fait de ce conte et de ses variantes l'objet d'une étude qui paraîtra prochainement [*Die undankbare Gattin*, von G. Paris, *Zeitsch. des Vereins für Volkskunde in Berlin*, 1903]). Il serait impossible de suivre ici cet enchevêtrement, souvent inextricable, de récits apparentés par l'esprit qui leur a donné naissance.

cycle de Raso [1], ait pu exister indépendamment avant d'être soudée au conte de la feinte morte.

Le Salomon qui figure dans le récit est certainement le Salomon biblique [2]. Cela indique pour le conte byzantin une provenance juive, bien qu'on n'ait pas retrouvé ce thème dans la riche littérature légendaire groupée autour du fils de David [3]. Mais quelle est l'origine du conte juif lui-même ? M. Vesselofsky et M. Vogt s'accordent à la chercher dans la légende talmudique où l'on voit le démon Asmodée, fait prisonnier par Salomon [4], s'emparer de son anneau, doué, comme on sait, de vertus extraordinaires, prendre ainsi la forme de Salomon et régner à sa place jusqu'à ce que celui-ci rentre en possession de

---

1. Sans vouloir entrer dans l'étude de ce cycle, je ferai remarquer qu'une histoire assez semblable est racontée d'une femme de Milet, qui, enlevée par un Gaulois et rejointe par son mari qui vient la racheter, l'accueille bien, mais conseille au Gaulois de le tuer et de garder son or ; sur quoi le Gaulois, indigné, l'immole elle-même et dit la vérité au mari. Ce conte, conservé par Parthénios de Nicée (*Erotici Scriptores*, éd. Hercher, t. I, p. 10-12 ; Cougny, *Extraits des auteurs grecs concernant la géographie et l'histoire des Gaules*, t. II, p. 502 et suiv.), a été mis en vers par Ronsard (voir *Revue d'histoire littéraire de la France*, t. I, p. 185). — Je note ici en passant qu'une forme très particulière du thème de Raso vient d'être mise au jour, — dans une rédaction latine du XII^e^ siècle, — par M. A. Schönbach [*Die Geschichte des Rudolf von Schlüsselberg*] : je dirai prochainement aux lecteurs du *Journal des Savants* un mot de cette intéressante publication [*J. des S.*, 1903, p. 122.]

2. Le nom de *Pharaon* l'indique assez. Chrétien, *Élie de Saint-Gilles*, les *Sept Sages*, le *Blasme des Femmes* attribuent évidemment l'histoire au grand Salomon.

3. M. Burdach (*Archiv für das Studium der neueren Sprachen*, t. CVIII, p. 131) se demande si l'origine de notre légende ne serait pas dans une corne à boire que l'on montrait dès le IV^e^ siècle à Jérusalem, à côté de l'anneau de Salomon : on la donnait, il est vrai, pour la corne qui avait contenu le baume avec lequel on sacrait les rois de Jérusalem ; mais on aurait pu en faire un cor ayant appartenu à Salomon et tirer de là la seconde partie de la légende. C'est fort peu probable.

4. Cette légende de la capture d'Asmodée par Salomon a passé de bonne heure en Occident, où Asmodée a été remplacé par Merlin. Elle existe indépendamment de la suite dont il va être parlé.

son anneau [1]. Mais le lien entre les deux histoires est très peu assuré : il est vrai que dans certaines *bylines* russes le rôle du ravisseur a été dévolu à Kitovras, lequel n'est autre qu'Asmodée, et que dans la deuxième partie du *Salomon et Morolf* B l'anneau de Salomon joue un certain rôle (d'ailleurs très effacé). Mais le nom de Kitovras donné au ravisseur est dû à une confusion propre à une des versions slaves, et l'anneau de Salomon était si célèbre qu'il est naturel qu'on l'ait introduit dans une histoire qui se rapportait à lui [2]. Je ne vois, pour ma part, aucun rapport entre les deux contes [3], dont l'un, — celui de la dépossession de Salomon par un sosie, — est sans doute d'origine indienne [4], tandis que pour l'autre on n'a pas trouvé, que je sache, de pendant dans l'Inde [5].

Tout ce qu'on peut dire, c'est que l'histoire de la feinte

---

1. Voir sur cette légende R. Köhler, *Kleinere Schriften*, t. III, p. 585 (avec les compléments de M. Bolte). Elle a passé chez les Slaves et en Occident sous des formes très diverses et a fourni le sujet d'un beau poème de Longfellow. Elle paraît avoir pénétré, d'une façon indépendante, dans l'épopée française (voir G. Paris, *La légende de Pépin le Bref* [ci-dessus, pp. 198-9]).

2. Les poèmes allemands ont beau faire de leur Salomon un roi chrétien, ils n'y reconnaissent pas moins le fameux roi juif (cf. ci-dessus, p. 317, n. 3).

3. Dans certaines versions de notre conte, on voit Salomon errer par le monde (à la recherche de sa femme), vêtu en mendiant (plus ordinairement en pèlerin), ce qu'il fait aussi dans le conte de *Salomon et Asmodée* ; mais dans notre conte ce n'est qu'un déguisement, tandis que dans l'autre le roi d'Israël est réellement réduit à la misère.

4. Je crois, en effet, avec Benfey et MM. Vesselofsky et Varnhagen, et malgré l'opinion contraire de R. Köhler et de M. Israël Lévi, que la légende talmudique est une transformation du conte indien où un traître fait échanger leurs corps à son âme et à celle d'un roi pour s'emparer du trône et de la femme de celui-ci. Ce conte, né dans un pays où on croyait à la possibilité de ces sortes d'échanges, a été modifié en passant dans un pays où la croyance à la métempsycose était inconnue ; ce pays doit avoir été (d'abord) la Perse, comme l'indique le nom d'Asmodée (*Achmai Deva*).

5. J'entends la première partie, l'histoire de la fausse morte ; car la seconde (la recherche de la femme par le mari), comme je l'ai indiqué plus haut, a des relations avec des récits répandus dans l'Inde.

morte est un des nombreux contes qu'on a inventés, un peu partout, pour illustrer la malice des femmes, et que de bonne heure il a été rapporté, dans la tradition juive, au roi Salomon, pour montrer comment le plus sage des hommes avait lui-même été dupe d'une femme [1]. Ce conte pénétra à Constantinople et y fut traité de deux façons différentes. Dans un roman dont le fond nous a été conservé par des imitations slaves et allemandes, et qui conservait le nom de Salomon, on le compléta en faisant prendre au mari trompé une éclatante revanche, dont la forme paraît empruntée à une autre histoire touchant de près au cycle de Raso, et que l'on retrouve à l'état isolé dans le *Bâtard de Bouillon*, la légende portugaise de Ramiro et la ballade écossaise. Quant à l'histoire de la feinte morte, nous la retrouvons en Occident, rapportée à la femme de Salomon, dans les nombreuses allusions que j'ai citées, et, dépouillée de tout rapport avec Salomon, dans le conte connu par Martin Le Franc. Une variante particulière remplaçait Salomon par un empereur grec et faisait du séducteur le neveu de cet empereur : il enlevait l'impératrice, à l'aide du stratagème connu, non pour l'emmener dans son pays, mais pour la garder dans un asile secret, et les amants, finalement découverts, étaient punis. C'est sous cette forme qu'un clerc de Beauvais, au XII^e^ siècle, entendit raconter l'histoire, dont il fit un résumé latin. Chrétien de Troies, quand il lut ce résumé, connaissait déjà l'histoire dans la forme où elle était attribuée à Salomon, et il ne put s'empêcher de remarquer la ressemblance des deux contes [2]. C'est le conte de Beauvais qu'il choisit pour le développer : le fait que l'amant de l'impératrice y était le neveu de l'empereur lui permettait de donner à *Tristan* un pendant exact. Il ajouta l'histoire des parents de Cligès, non seulement pour donner à

1. On sait que la même idée a fait attribuer des mésaventures analogues à Hippocrate, à Aristote, à Virgile, regardés comme les sages par excellence. Les infortunes conjugales de Constantin, au contraire, semblent ne s'être attachées à lui que fortuitement ; elles remontent à un conte indien qui est devenu l'histoire-cadre des *Mille et une Nuits*.

2. On peut croire aussi que Chrétien n'a eu connaissance de l'histoire de la femme de Salomon que quand il avait commencé à écrire son roman.

son roman les dimensions voulues, avoir un prétexte à une série de subtils monologues d'amour et rattacher extérieurement son récit à la cour d'Arthur, alors dans toute sa vogue littéraire, mais pour amener l'usurpation d'Alis et par suite son engagement de ne pas se marier [1]. Il ajouta encore les exploits de Cligès en Allemagne, son voyage aventureux en Bretagne (nouveau point de contact avec la Table Ronde), où il mit en œuvre un lieu commun d'origine mythique devenu traditionnel : il donnait ainsi à Cligès ce prestige chevaleresque dont ne pouvait se passer un héros de roman. Mais sa grande innovation fut la transformation qu'il fit subir à l'esprit du conte ; il y introduisit une conception raffinée de l'amour (illégitime), qu'il opposa à la conception plus naïve de *Tristan* [2] : c'est par une délicatesse inconnue à Iseut aussi bien qu'à l'héroïne du vieux conte judéo-byzantin que Fénice recourt au stratagème qui lui permettra d'être exclusivement à son amant (déjà le breuvage composé par Thessala, imité sans doute du charme employé par Orable dans les *Enfances Guillaume*, l'avait préservée des

---

1. Ainsi ce préambule n'est pas aussi inutile qu'il semble l'être au premier abord, et le lien entre les deux parties du roman n'est pas aussi purement extérieur que je l'ai dit ci-dessus.

2. Je saisis l'occasion de signaler ici un très intéressant article de M. F.-M. Warren sur les romans d'aventure publié dans les *Modern Language Notes* de Baltimore (t. XIII, 1898, p. 339-351) ; l'auteur y rapproche *Amadas et Idoine* (où Tristan est cité quatre fois) de *Cligès* : Idoine, comme Fénice, trouve un moyen (ici plus compliqué, bien que sans magie) de ne pas appartenir au mari qu'elle a épousé malgré elle ; elle se refuse à son amant tant qu'elle n'est pas séparée de son mari (et même divorcée) ; enfin (mais dans de tout autres conditions), Idoine, comme Fénice, passe pour morte et revient à la vie. M. Warren, qui a très bien apprécié le caractère de *Cligès* (quoiqu'il aille trop loin en disant que ce roman n'a pu être inspiré par Marie de Champagne), conclut ainsi : « Il semble que la littérature française du XII^e^ siècle contenait une trilogie sur le thème de l'amour d'une femme mariée : dans *Tristan*, l'amour n'est contraint ni par la moralité personnelle ni par le souci de l'opinion publique ; dans *Cligès*, il est tenu compte de l'une et de l'autre (mais de la seconde beaucoup plus que de la première) ; dans *Amadas*, le problème est résolu dans l'intérêt commun et d'accord avec les devoirs des trois personnages qui y sont impliqués. »

caresses de son époux [1]) ; pour justifier, d'ailleurs, la conduite des amants, Alis dut avoir épousé Fénice contrairement à sa promesse et aux droits de Cligès (idée dont Chrétien trouvait le germe dans le *Tristan* de Thomas [2]). Le poète champenois a ainsi composé une œuvre très intéressante, — bien qu'elle présente plus d'une maladresse et d'une incohérence, — qui, malgré la provenance très diverse et, en partie, très ancienne des éléments dont elle est formée, est essentiellement de son temps et de son pays, médiévale et française, par l'esprit qui y règne comme par l'exécution et le style, et qui a transformé en un panégyrique de l'amour libre, placé hardiment au-dessus de tous les devoirs religieux et de toutes les conventions sociales, un conte originairement inventé pour présenter sous les plus noires couleurs la ruse et l'indomptable ténacité que savent déployer les femmes pour satisfaire leurs passions les moins excusables [3].

[*Journal des Savants*, février, juin, juillet, août et décembre 1902, pp. 57-69, 289-309, 345-357, 438-458, 641-656.]

---

1. C'est sans doute cette première intervention de Thessala qui a amené l'introduction du second *boivre* composé par elle, qui donne à Fénice l'insensibilité. Nous avons vu que cette donnée se trouvait d'ailleurs dans un autre conte, où Chrétien a pu la prendre, et d'où elle avait déjà passé à diverses formes de l'histoire de la feinte morte.

2. Voir Foerster, p. XXXI. Au reste, dans *Tristan*, on comprend très bien que les hommes de Marc, jaloux de Tristan, poussent Marc à se marier malgré sa promesse et que Tristan ne s'y oppose pas ; dans *Cligès*, on ne voit pas pourquoi les barons grecs poussent Alis à violer son engagement, et pourquoi Cligès le laisse faire sans protester. — Je prends cette occasion pour signaler encore un rapprochement avec le *Tristan* de Thomas : quand Tristan part pour l'Ermenie, Marc lui donne des armes, et lui offre de choisir entre ses chevaux, exactement ce que fait Alis avec Cligès quand celui-ci part pour la Bretagne (ci-dessus, p. 307, n. 3).

3. Mon savant ami et confrère Ad. Mussafia vient d'imprimer dans les *Comptes rendus des séances de l'Académie de Vienne* un très intéressant article sur *Cligès*. Il fait au texte, — qu'il avait déjà une première fois contribué à améliorer, — plusieurs corrections dont quelques-unes coïncident avec les miennes, dont d'autres en diffèrent (et sont sans doute préférables), dont

d'autres portent sur d'autres passages, et il les accompagne d'un précieux commentaire. — M. Mussafia est, à propos de Chrétien, plus royaliste que le roi : il justifie le poète, — contre M. Foerster ! — d'avoir écarté Cligès du secret du breuvage donné à Fénice et d'avoir représenté les médecins de Salerne comme si maladroits en même temps que si féroces (il voit dans ce morceau une satire, poussée au grotesque, contre les médecins). Il reconnaît pourtant qu'il y a une certaine incohérence dans le récit des tortures de Fénice : il l'attribue à ce que Chrétien a de son chef, — en vue d'un effet poétique qui se produit lorsque Fénice reprend possession d'elle-même, — donné au narcotique qui paralyse le mouvement et endort la sensibilité cette vertu particulière de laisser la perception et la conscience intactes ; je crois plutôt, comme je l'ai dit ci-dessus, que dans le récit de Chrétien sont mêlées deux conceptions au sujet de la mort apparente de Fénice : celle de la simulation, qu'il trouvait dans sa source, et celle du narcotique, qu'il avait introduite.

SUR « AMADAS ET IDOINE ».

On sait que le roman d'*Amadas et Idoine* est l'objet de nombreuses allusions dans la poésie anglaise du XIV^e^ siècle [1], et qu'il y a tout lieu de croire qu'il en a existé une version anglaise aujourd'hui perdue. Le poème français lui-même est cité dans le *Donnei des amanz* [2], œuvre écrite en Angleterre à la fin du XII^e^ ou au commencement du XIII^e^ siècle [3]. Il n'est donc pas étonnant qu'il ait existé des manuscrits anglo-normands de ce poème. Gui de Beauchamp, comte de Warwick, dans son testament, souvent publié, daté de 1361, mentionne entre autres « un volum del romaunce de Ama[da]se e de Idoine », qui avait bien probablement été écrit en Angleterre.

C'est aussi en Angleterre qu'avait été exécuté le manuscrit d'*Amadas* dont deux fragments, retrouvés dans la reliure d'un livre appartenant à la bibliothèque de Göttingen, ont été imprimés, il y a quelques années, par M. H. Andresen [4]. L'écriture et les formes du langage, que l'éditeur a soigneusement relevées, ne laissent aucun doute sur ce point ; mais l'examen comparatif des deux fragments de Göttingen avec les passages corres-

---

1. Hippeau, en tête de son édition, a cité celles d'*Emare* et de Gower ; il faut y ajouter celle du *Cursor Mundi* (éd. Morriss, v. 20), que Warton avait déjà relevée (éd. de 1824, t. I, p. 127). M. W. P. Ker veut bien m'en signaler une autre, qui se trouve dans *Sir Degrevant* (p.p. Halliwell, *Thornton Romances*, st. XCIII) : il s'agit d'un lit sur la courtine duquel est représentée en broderie toute l'histoire d'Ydoine et Amadas.

2. *Romania*, t. XXV, pp. 507 et 535.

3. M. Gröber (*Zeitschr. f. rom. Philol.*, XXI, 575) ne veut pas que le *Donnei* soit antérieur au deuxième quart du XIII^e^ siècle ; mais ses raisons ne me paraissent pas décisives.

4. *Zeitschr. f. rom. Philol.*, XIII, 85-98.

pondants de l'unique manuscrit connu d'ailleurs [1] du poème français [2], manuscrit exécuté à Arras en 1288 [3], amène à une constatation beaucoup plus intéressante. Le texte des deux manuscrits est généralement assez semblable ; mais ils offrent quelques divergences graves. Or la plupart de ces divergences consistent en ce que le ms. de Göttingen (G) présente des formes, non de graphie, mais de langue, — c'est-à-dire intimement liées à la mesure ou à la rime, — anglo-normandes, tandis que le ms. de Paris (P) donne à la place des formes françaises. M. Andresen a bien remarqué ce fait, mais il n'en a pas tiré la conséquence : il se borne à remarquer que « le texte [des fragments] diffère souvent notablement de celui d'Hippeau et parfois à son avantage ». Je vais mettre en regard les passages en question dans G et P, en les groupant d'après les traits critiques qui se montrent, dans chacun d'eux. Je rectifie le texte d'Hippeau d'après la collation donnée par M. Andresen ; dans G j'introduis aussi les corrections qu'il a faites [4].

1. On sait que l'élision d'un *e* féminin en hiatus dans l'intérieur des mots, devenue générale en français, s'est produite beaucoup plus tôt en Angleterre que sur le continent. De là la différence du quatrième vers dans ce passage :

G, II, 99-103.	P, 1882-86.
Qu'anc de rens esperance n'urent	En esperance adonques furent

1. M. W. Förster a annoncé une nouvelle édition d'*Amadas* « d'après deux mss. » ; il a bien voulu me faire savoir que le second est « un fragment très considérable, et qui appartient à une rédaction assez librement traitée ».

2. C'est d'après ce manuscrit que C. Hippeau a imprimé le roman (Paris, Aubry, 1863).

3. La plus grande partie de ce ms. a été écrite par Jean Mados, neveu d'Adam de la Halle ; mais P. Paris a déjà constaté (*Manuscrits françois*, III, 221) qu'*Amadas* est copié par un autre scribe. Il jugeait ce scribe Anglais ou Normand ; mais M. P. Meyer, si compétent en pareille matière, m'assure que l'écriture n'est pas anglaise (ce qui serait en effet bien surprenant) ; le copiste, d'après les formes grammaticales qu'il emploie, devait être artésien comme Jean Mados et Perrot de Nesle (l'auteur des sommaires en vers).

4. Je modifie quelque peu la ponctuation dans les deux textes ; j'emploie aussi à ma convenance les signes diacritiques.

Fors de repairer a laesce	De repairier a grant leece
E a grant joie senz tristesce	Et a grant houneur sanz tristrece
En leur païs a envaisure,	O leur signeur en leur païs
Ne fust ceste forte aventure.	A leur parens, a leur amis.

2. L'anglo-normand dès le XII^e siècle confond *ié* avec *é*, ce que ne fait pas le français de France, surtout celui du nord. La différence apparaît dans deux passages :

G, II, 1-3.	P, 1791-3.
...A Nuvers, la riche cité. »	...A Nevers, la rice cité. »
Amadas l'ot mut deshaité ;	Amadas l'ot, si a troublé
Li quer li eschaufe d'ardur.	Le cuer et escaufé d'ardeur.
G, II, 122-24.	P, 1905-8.
Mès nul meillur cunsail ne sevent.	Angoisseus en sont et dolent.
Quel talant qu'ait, atant le levent	Puis l'ont monté isnelement
Sur un suef amblant destrer.	Sus un souef amblant destrier.

Cité et *deshait*[*i*]*é*, *sevent* et *l*[*i*]*event*, pouvaient rimer en Angleterre, mais non en France.

3. La cause de divergence de beaucoup la plus fréquente est la déclinaison. Dès le XII^e siècle beaucoup d'écrivains anglo-normands emploient, comme le francais moderne, l'accusatif avec la fonction du nominatif. Cette particularité apparaît à la rime dans plusieurs passages des fragments de Göttingen : elle ne se retrouve pas aux endroits correspondants du ms. de Paris, soit que les vers où elle se présente y manquent, soit qu'ils aient une autre forme. Je n'ai pas compté moins de quinze cas [1] de ce genre, que je relève en en formant certains groupes.

a. Accusatif sing. de la 1^re^ déclinaison pour nominatif :

G, I, 47-8.	P, 1155-6.
Vus savez ben que duz baiser	Vous savés bien que dou baisier
A cel puint at mut grant mester.	A icel point eut grant mestier.

1. J'en omets quatre où la forme de G peut se défendre comme étant celle du vocatif (II, 108), ou du nominatif pluriel (II, 114, 131), ou du neutre (II, 118).

G, I, 67-72.
De l'un fu li autre s'esprent,
Si s'ajustent naturelment ;
Alumé sunt de tel chalur
Et de tel fu que ja mais jur
Qu'aient a vivre n'ert estaint,
Tant cum la vie el cors lur maint.

G, I, 88-90.
Et dit suef et bellement :
« Deus ! cum ai grant [torment] eüt [1] ! »
Kar uncore ert tut esperdut.

G, II, 1-3.
...A Nuvers la riche cité. »
Amadas l'ot mut deshaité ;
Li quer li eschaufe d'ardur.

G, II, 15-16.
Deus ! cum ains fut curtais e sage !
Or est desvé od la grant rage.

G, II, 23-4.
En l'espaude as denz l'aert,
Que l'os remaint tut descuvert.

G, II, 35-6.
Kar dur li semble le deduit :
De lui s'estor et si s'enfuit.

G, II, 49-50.
Al bois s'en vait cum esragé.
Deus ! cum si home sunt iré !

G, II, 59-62.
Haitez sunt mut que il l'unt pris,
Mais mort sunt et maltalantis
De ce que il est forsené :
En plurant l'unt araisuné.

G, II, 69-72.
Quant a lui parolent resun,
Et il cum estapé bricun
Respund, cum cil qui ad perdu
Sun cors et est del sens issu,

P, 1175-80.
Dou fu d'amor l'uns l'autre esprent,
Si s'ajoustent naturaument
Par si fine loial amour
Et de tel fu que ja mais jour
C'aient a vivre n'estaindra,
Tant com cascuns vivans sera.

P, 1196-99.
Et dist souef et belement,
Con cil qui est tous esperdus :

« Dix ! cil grand max dont m'est venus ? »

P, 1791-3.
...A Nevers la rice cité. »
Amadas l'ot, si a troublé
Le cuer et escaufé d'ardeur [2].

P, *manquent.*

P, 1811-12.
En l'espaulle as denz l'aert.
Que l'os li a tout descouvert.

P, 1823-4.
Qu'il n'aime pas itel deduit :
De lui s'estort et si s'enfuit.

P, 1837-8.
Et si s'enfuit com esragiés ;
Envers le bos s'est adrechiés.

P, 1847-50.
Liet sont de ce que il l'ont pris,
Et angousseus, ce m'est avis,
De ce qu'il est si esragiés :
Cascuns en est fourment iriés.

P, 1897-8.
Quant on parole a lui de bien,
Et il respont toute autre rien.

manque
manque

---

1. M. Andresen comble un peu autrement la lacune.
2. Ce même passage a été cité plus haut à propos de la rime de *ié* avec *é*.

b. Accusatif de la déclinaison à accent mobile pour nominatif :

G, I, 85-7.	P, 1193-5.
...Revent de pamisuns l'emfant.	...Que il revint de pasmisons.
A mut grant paine en suspirant	Un souspir jete ki fu lons ;
Ovre les uilz pitusement.	Les eulz oevre piteusement.

Un autre exemple, avec le mot *bricun*, a été donné à l'instant.

c. Accusatif pluriel pour nominatif :

L'exemple, avec *maltalentis* pour *maltalentif*, a été donné ci-dessus.

Ce n'est pas seulement la rime, c'est la mesure qui permet parfois de constater les infractions du texte anglo-normand à la déclinaison, correcte dans le texte artésien. En voici deux exemples.

G, II, 85-8.	P, 1869-72.
Kis veïst si plurer et plaindre	Qui les oïst plourer et plaindre
Dire poüst qu'unc n'oï graindre	Dire peüst ainc n'oï graindre
Ploureïs ne dol [1] de nul home,	Ploureïç ne duel faire d'oume
Sulunc ço que li livre asume.	Que li sien font, ce est la soume.
G, II, 143-6.	P, 1926-9.
Et [2] mandent tute la verur	Et si li mandent la doleur
De l'aventure doleruse	*manque*
Dunt maint hume et femme doluse.	*manque*
manque	Tout si com elle est avenue.
Tres que la novele est seüe [3].....	Quant la nouvelle a entendue.....

Il est clair que dans la plupart de ces cas, sinon dans tous, nous avons affaire, non à des négligences de copiste, mais à

---

1. Le ms. a *Plourer ne dol* ; M. Andresen corrige *dol* en *dolur* ; mais P indique la bonne correction.

2. Ms. *En* ; M. Andresen imprime *E'n* qui est inadmissible, et propose de corriger, d'après P, *Et si li mandent la verur*, mais cela paraît inutile.

3. Le fragment s'arrête là, en sorte que le rapport exact des deux textes n'est pas visible.

des changements voulus et pratiqués avec intention. De quel côté est le texte original ? Il n'est guère possible d'en douter. Les formes continentales n'avaient rien qui pût choquer un Anglo-Normand du commencement du XIII^e^ siècle : il les admettait, soit pour la phonétique, soit pour la morphologie, à côté de celles qui lui étaient propres ; il n'aurait pas eu l'idée de changer les rimes en *é* : *ié* pour en faire des rimes en *é* : *é*, ou de détruire avec acharnement la déclinaison à deux cas [1]. Au contraire les formes anglo-normandes, l'élision de l'*e* en hiatus, la réduction de *ié* à *é*, l'emploi de l'accusatif pour le nominatif, choquaient un Français du continent et l'engageaient, s'il voulait faire goûter à ses compatriotes un poème écrit en Angleterre qui présentât ces particularités et d'autres analogues [2], à les faire disparaître par un travail attentif, qui devait souvent aller jusqu'à refaire complètement ou à supprimer certains passages. C'est un travail de ce genre dont nous avons le résultat dans le ms. P. d'*Amadas* [3], et il résulte de là avec certitude que

---

1. Il est vrai qu'on a des transcriptions anglo-normandes de poèmes continentaux dans lesquelles les formes originales sont souvent remplacées, même à la rime, par des formes insulaires ; mais il est aisé de voir que ce sont des copies faites avec une grande négligence, et pour lesquelles il faut parfois admettre l'intermédiaire d'une transmission orale. Au contraire le manuscrit d'où proviennent nos fragments est évidemment très voisin de l'original et est l'œuvre d'un scribe attentif : les altérations, de quelque côté qu'elles proviennent, ont été faites volontairement.

2. Un tel poème pouvait très bien ne pas les présenter. Des Anglais de race écrivaient le plus pur français ; on n'a relevé par exemple aucun trait anglo-normand dans l'*Ipomedon* de Huon de Rotelande.

3. Ce travail serait intéressant à étudier de près ; il est en général fait avec beaucoup de soin ; toutefois le reviseur a laissé passer quelques endroits qui auraient dû appeler des corrections ; ainsi v. 1136 (G, I, 30) il garde la rime de *sorcuidee* avec *desvee*, tandis qu'il faudrait *sorcuidiee* (Wace, il est vrai, a *cuider*.) On trouve des traces semblables, mais très légères, d'anglo-normannisme dans le reste du poème, pour lequel l'élément de comparaison nous fait défaut (cf. Andresen, p. 86, n. 1, où il faut cependant supprimer l'exemple du v. 286, mal imprimé par Hippeau.) — La leçon refaite pour les besoins de la rime ou de la mesure est naturellement souvent inférieure à la leçon originale : cela est sensible notamment aux vers 1155-6, 1196-99,

le poème original a été composé en Angleterre [1]. Ainsi la littérature anglo-normande, qui, dans le genre auquel appartient *Amadas*, possédait déjà, à notre connaissance, le *Tristan* de Thomas [2], le roman encore inédit de *Waldef*, *Gui de Warwick*, et les deux remarquables ouvrages de Huon de Rotelande, *Ipomedon* et *Protesilaus*, peut également revendiquer *Amadas et Idoine*. Cela fera plaisir, je l'espère, au fondateur de l'*Early English Text Society*, et le consolera un peu de la perte probable d'une traduction anglaise de ce poème.

L'acquisition est loin en effet d'être sans valeur : le roman d'*Amadas* est une œuvre du XII[e] siècle [3] originale et intéressante par bien des côtés ; il a notamment l'honneur d'avoir introduit dans la poésie, à peu près en même temps que Chrétien de Troies [4], le motif de la folie où tombe le héros sous l'empire

---

1837-8, 1847-50 (avec la cheville *ce m'est avis*), 1869-72 (*ce est la somme*) ; notez aussi les omissions. Il faut cependant reconnaître que le remanieur a généralement accompli sa tâche avec habileté.

1. Si les allusions anglo-normandes ou anglaises se réfèrent naturellement au poème anglo-normand ou à sa version anglaise, le remaniement artésien a joui aussi d'un certain succès. On doit sans doute y rapporter les deux allusions de *Gautier d'Aupais* (éd. Michel, p. 4 et p. 7, où il faut lire *Ydoine* au lieu de *preudomme*) et la traduction néerlandaise perdue (voyez J. te Winkel, *Geschiedenis der nederl. Letterkunde*, Haarlem, 1887, I, 208).

2. L'auteur d'*Amadas*, qui nomme plusieurs fois Tristan et Iseut, les connaissait sans doute par le poème de Thomas : son prologue paraît imité du délicieux épilogue du *Tristan*.

3. M. Gröber ne veut pas reculer *Amadas* au delà du premier quart du XIII[e] siècle ; mais la citation du *Donnei des Amanz* et la date du ms. de Göttingen parlent contre cette opinion. Le savant auteur a commis une inadvertance assez singulière en écrivant (*Grundriss der roman. Philol.*, II, 1, 531) : « In Berol's *Tristan*, S. 65-66, erscheinen zwar Amadas und Idoine schon selbst als ein Liebespaar, mit dem exemplifiziert werden kann » ; ce n'est pas dans le *Tristan* de Béroul : c'est dans le *Donnei des Amanz*, cité par Fr. Michel à la p. LXV du t. I de son édition des fragments de *Tristan*, que sont allégués Amadas et Idoine ; M. Gröber, qui le sait parfaitement, a fait ici une confusion dans ses notes.

4. Il n'est pas probable que notre poète l'ait emprunté à Chrétien, car il

d'un chagrin d'amour, motif qui a, comme on sait, fait une brillante fortune, puisque des romans en prose de la Table Ronde, qui l'avaient emprunté au *Chevalier au lion* et peut-être aussi à notre poème, il a passé à l'*Orlando furioso,* dont il est devenu le motif dominant [1].

Le remaniement continental d'une œuvre poétique anglo-normande n'est pas un fait isolé, bien qu'il n'ait pas jusqu'à présent été souvent constaté. On possède une copie faite en Picardie du *Saint Brendan* de Beneeit composé en 1125 pour la reine d'Angleterre Aélis, dans laquelle on s'est surtout attaché à faire disparaître une particularité de la versification de l'auteur [2]. Mais le parallèle le plus frappant nous est offert par la *Vie de sainte Catherine*, écrite en Angleterre au XII[e] siècle par la sœur Clémence de Barking [3], et dont il existe une rédaction française où les traits anglo-normands de l'original ont été effacés avec autant de soin et par les mêmes procédés que l'ont été ceux d'*Amadas et Idoine* dans notre copie artésienne [4]. Il serait intéressant de retrouver d'autres cas semblables et de prouver ainsi que, si la littérature anglo-normande a largement subi, comme il était naturel, l'influence de la litté-

---

ne paraît pas connaître ce poète : il cite de nombreux romans, parmi lesquels ne figure aucun de ceux de Chrétien.

1. Voyez l'énumération des sources de l'Arioste pour la folie de Roland dans le beau livre de M. P. Rajna, *Le Fonti dell Orlando furioso*, p. 342 ss., où d'ailleurs il n'est pas fait mention de notre poème. C'est à tort qu'on a supposé qu'il pouvait y avoir un lien entre *Amadas* et *Amadis*, où le héros, d'ailleurs, ne devient pas fou à proprement parler.

2. Imprimée par M. Auracher dans le t. II de la *Zeitschrift für romanische Philologie*, pp. 438-458.

3. Clémence elle-même nous apprend qu'elle s'est bornée à « amender » une vie plus ancienne, sans doute également anglo-normande.

4. M. U. Jarník a imprimé le poème de Clémence et le remaniement l'un en face de l'autre, en les accompagnant d'un commentaire très étendu, malheureusement écrit en tchèque : *Dvě Verse starofrancouzké legendy o sv. Kateřině* (Prague, 1894).

rature française du continent, elle l'a parfois influencée à son tour [1].

[*An english miscellany presented to Dr Furnivall* ; 1901, pp. 386-392.]

---

1. Je ne touche pas ici la question bien plus importante de savoir si des poèmes anglo-normands n'ont pas servi de sources à des poèmes français, question très discutée, comme on sait, à propos des romans de la Table Ronde (M. Förster lui-même, l'adversaire déclaré de « l'hypothèse anglo-normande », l'accorde pour le cycle de Tristan). Le fait ne paraît pas douteux pour un roman d'un autre groupe, *Pontus et Sidoine*, roman en prose du XIVe siècle, qui remonte au poème anglo-normand de *Horn*, probablement à travers un poème français perdu (voyez *Romania*, XXVI, 468). Il semble de même assuré, grâce aux belles études de M. Stimming (il faut cependant attendre qu'il nous les ait communiquées en entier), que les versions continentales de *Bovon de Hamtone* aient toutes pour source première un poème anglo-normand.

LIBRAIRIE ANCIENNE H. CHAMPION, ÉDITEUR
5, Quai Malaquais, PARIS

Viennent de paraître :

LES

JONGLEURS EN FRANCE

AU MOYEN AGE

PAR

Edmond FARAL
ANCIEN ÉLÈVE DE L'ÉCOLE NORMALE ET DE L'ÉCOLE DES HAUTES ÉTUDES
DOCTEUR ÈS LETTRES
PROFESSEUR AGRÉGÉ DE L'UNIVERSITÉ

Fort vol. in-8° raisin de x-349 pages : 7 fr. 50

Du même auteur :

MIMES FRANÇAIS DU XIII[E] SIÈCLE

CONTRIBUTION A L'HISTOIRE

DU THÉATRE COMIQUE

AU MOYEN AGE

In-8° xv-130 pages : 5 fr.

LES JONGLEURS AU MOYEN AGE

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS VII
NOTE BIBLIOGRAPHIQUE IX

PREMIÈRE PARTIE

LES DÉBUTS.

CHAP. I. ORIGINE DES JONGLEURS 1-24
Qu'est-ce qu'un jongleur? Définition provisoire (1-2). — Les jongleurs apparaissent au IXe siècle (2-3) ; mais ils ont des origines lointaines (3-4). Descendent-ils des scôps ? (4-6). Pas d'argument solide en faveur de cette opinion : rien ne permet d'affirmer une filiation historique du scôp au jongleur (6-10). — Les mimes latins (10-11). Les jongleurs en descendent (11-16). — Ces mimes ont conquis l'Europe. Leur situation au IXe siècle (17). En Espagne et en Italie (17-18). En France (18-21). En Angleterre (21-22). En Allemagne (22-24).

CHAP. II. L'ÉGLISE CONTRE LES JONGLEURS 25-43
Les jongleurs se sont d'abord heurtés à l'hostilité de l'Église. Mesures prises contre eux par celle-ci, et raisons de sa sévérité (25-29). — Les jongleurs, d'ailleurs, constituaient pour elle un vrai péril (29-32). — Et les clercs vagants aussi, qui n'étaient qu'une espèce du genre jongleur. Quelques vagants sont fidèles aux principes de l'Église (33) ; mais il en est autrement de la plupart (34). Origine des vagants ; leur condition ; leurs mœurs (34-38). Portrait de Golias, leur patron (39). Origine de ce type (41-43).

CHAP. III. L'ÉGLISE FAVORISE CERTAINS JONGLEURS 44-60
Mais, tandis qu'elle sévissait contre les autres jongleurs, l'Église favorisait les chanteurs de Vies de saints et les chanteurs de geste (44-47). — Place des Vies de saints dans la littérature (47-48) ; elles sont récitées en public, souvent pour le peuple, dans l'église et dans les rues, parfois aux pèlerinages (48-52). Le rôle des jongleurs dans leur composition et leur propagation : Garnier de Pont-Sainte-Maxence (52-55). — Les chansons de geste à la guerre (55-58). Elles ont eu surtout de pacifiques auditeurs (58). Ce qu'ont fait les jongleurs dans ce domaine (58-60).

DEUXIÈME PARTIE

Le règne des jongleurs.

Prospérité de la jonglerie pendant le XIII^e^ siècle : nombre des jongleurs ; faveurs qu'ils obtiennent ; les jongleresses ; description sommaire de leur art 61-65

Chap. I. Classification des jongleurs 66-86

Comment la multiplicité de leurs talents oblige à les classer (66). — Classification des jongleurs selon qu'ils savent « trouver » ou qu'ils ne font qu'exécuter : mais beaucoup de jongleurs trouvent et exécutent tout à la fois (70-79). — Classification des jongleurs selon qu'ils courent les rues ou hantent les cours. Elle n'est pas tout à fait rigoureuse, mais elle a une réelle valeur explicative (79-86).

Chap. II. Les jongleurs et le peuple 87-92

Crédit des jongleurs auprès du peuple des rues et des bourgeois (87). Les fêtes privées (87-88) ; les fêtes publiques (88-89) ; les foires (89) ; la danse (89-92).

Chap. III. Les jongleurs aux cours seigneuriales 93-102

Mais c'est aux cours seigneuriales que les jongleurs remportent le plus grand succès (93-94) : Italie (94-95) ; Angleterre (95) ; France (95-96). La vie ordinaire (96-97). Les fêtes : adoubements et mariages (97-102).

Chap. IV. Les ménestrels 103-118

Bientôt même, les jongleurs s'installent à poste fixe auprès des grands seigneurs (103-104). — Ils prennent alors le titre de ménestrels (104-107). — Types de ménestrels : Jouglet, Pinçonnet (107-112). — Situation et fonctions des ménestrels. Leur œuvre littéraire. Comment naissent parmi eux les premiers « hommes de lettres » (112-118).

Chap. V. Les revenus des jongleurs 119-127

Ce que donne le peuple (119-120). Comment paient les seigneurs (120-121). Les lettres de recommandation (122-123). La propriété littéraire et les marchés (123-125). Les impôts levés sur les jongleurs (125-127).

Chap. VI. Les corporations et les confréries 129-142

Les jongleurs s'associent de la même façon que les autres artisans. La corporation parisienne ; son origine (129-130) ; sa prospérité (130-131) ; ses caractères (131-132). — Les confréries : la « charité » d'Arras (133-138) ; le puy d'Arras (138-141) ; ce que les jongleurs y ont gagné (142).

Chap. VII. La situation morale des jongleurs 143-158

Vices communément attribués aux jongleurs : la taverne (144) ; l'ivrognerie (144-145) ; le jeu (145-147) ; etc. (148-149). Autres tares, qui viennent du métier même : l'habitude de mendier (149-152) ; l'humeur querelleuse (152-153) ; la médisance et la flatterie (154). Servilité des ménestrels (154-157). Résumé (157-158).

Chap. VIII. Un type de jongleur : Rutebeuf 159-166

Pauvreté de notre information au sujet de ce poète (159). Pour quelles raisons on peut le considérer comme un jongleur (159-162). Intérêt de son œuvre (162). La satire au service d'une idée (162-164). Le jongleur et l'homme de réflexion (165-166).

Chap. IX. Les jongleurs et les genres littéraires 167-221

Ce que les jongleurs ont fait pour la littérature. Les Vies de saints et les poèmes moraux : genre populaire, qui doit beaucoup aux clercs, mais sans doute aussi aux jongleurs, en tant qu'exécutants et auteurs (168-177). — Les chansons de geste : 1° Chansons dont les auteurs sont connus : lesquels

sont des jongleurs (178-186), et lesquels des ménestrels (186-189); 2° Chansons anonymes (189 ss.) : mention de quelques-unes qui, rien qu'à en juger extérieurement, paraissent avoir été composées pour le peuple (191-196). Le genre épique a été le fief des jongleurs (196-197). — Les lais et les romans bretons. Ce sont des genres surtout mondains ; ils ont été cultivés par les ménestrels, peu par les jongleurs (197-199). — Les romans d'aventure. Ménestrels qui en ont écrit et dont les noms sont connus (201-203) ; romans anonymes, et qui appartiennent à des ménestrels (203-205). Quelques œuvres, seulement, sont dues à des jongleurs (205-207). — Les fabliaux. Rôle prépondérant des jongleurs dans ce genre (207-210). — L'histoire. Ce que les jongleurs ont fait pour elle (211-213). — Le genre dramatique (213). — Genres divers (213-217). — Résumé. Genres populaires et genres aristocratiques. Œuvre comparée des jongleurs, des ménestrels et des clercs. Culture des écrivains. Influence de leur condition sur la littérature (217-221).

TROISIÈME PARTIE

La décadence.

Chap. I. Dissolution de l'art de jonglerie..... 223-230
Au XIV^e^ siècle, l'art complexe du jongleur s'est résolu en de multiples spécialités. Les premiers « hommes de lettres » (223-226). — Mais les jongleurs, successeurs des mimes latins, restent encore les maîtres du genre comique (226-230).

Chap. II. Les jongleurs, le mime et le théâtre régulier..... 231-251
Ce qu'était la danse mimique (231-233). — Caractère mimique de la littérature du moyen âge considérée dans son ensemble (233-235). — Les jongleurs cultivent le monologue dramatique (236-237). — Ils créent le mime dialogué, qui a été un genre fécond au XIII^e^ siècle (237-246). — Ce qu'ils ont fait pour le théâtre régulier, théâtre sérieux et théâtre comique (246-251).

Conclusion..... 253-262
Résumé de l'histoire des jongleurs. Développement de leur institution ; rapports de leur condition et de leur œuvre littéraire. Leur rôle dans l'histoire de la civilisation.

Appendice I. Note historique sur le personnage de Golias..... 263-267
Appendice II. Les rois de ménestrandie..... 268-26
Appendice II *bis*. Les hérauts..... 270-271
Appendice III. Témoignages relatifs aux jongleurs, qui ont été cités dans le présent ouvrage..... 272

Index..... 329

Table des matières..... 337

MACON, PROTAT FRÈRES, IMPRIMEURS

LIBRAIRIE ANCIENNE HONORÉ CHAMPION, ÉDITEUR
5, Quai Malaquais, PARIS

LE MISTERE
DE
SAINT QUENTIN

suivi des

INVENCIONS DU CORPS DE SAINT QUENTIN

PAR EUSEBE ET PAR ELOI

ÉDITION CRITIQUE

publiée avec introduction, glossaire et notes

PAR

HENRI CHATELAIN

ancien élève de l'Ecole pratique des Hautes Etudes
agrégé de l'Université, docteur ès lettres
Professeur de langue et littérature françaises à l'Université de Birmingham

---

Ouvrage couronné par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres
Prix LAGRANGE, 1909

(Deux planches hors texte)

SAINT-QUENTIN
IMPRIMERIE GÉNÉRALE
2, Place Saint-Quentin

PARIS
LIBRAIRIE HONORÉ CHAMPION
5, Quai Malaquais

Le *Mistere de saint Quentin* est une composition dramatique divisée en six parties (24;115 vers), qu'il faut dater du troisième tiers du quinzième siècle.

Le texte critique, précédé d'une *Introduction*, est suivi d'un *Glossaire* et de *Notes* sur l'hagiographie, les textes traduits ou adaptés et les formes de versification rencontrées.

Une excellente introduction nous analyse le mystère et nous donne sur la mise en scène les personnages, leurs noms, leurs types, — car on ne peut guère parler de caractères — des renseignements précis et sobres. Les sources, l'art et les procédés dramatiques sont ensuite étudiés avec soin, sans souci de surfaire l'œuvre publiée, et en pleine connaissance des œuvres similaires. Quiconque lira avec attention les pages LII à LVIII de l'introduction s'apercevra immédiatement que M. Chatelain connaît à fond les procédés stylistiques et rythmiques du XV^e^ siècle. Il n'a rien négligé, pas même la graphie; et le chapitre sur la langue, phonétique, morphologie, le vocabulaire qui termine le volume, surtout, apportent des faits dont plusieurs méritaient peut-être plus qu'une mention, si c'eût été le lieu de les approfondir. Telles quelles, ces pages sont riches en renseignements.

M. Ferdinand BRUNOT, prof^r^ à l'Université de Paris, *Revue Universitaire*.

« La connaissance approfondie que possède l'éditeur de notre ancien théâtre et de la poésie du XV^e^ siècle en général fait de cette introduction un chapitre d'histoire littéraire vraiment important et nouveau ».

M. A. JEANROY, professeur à l'Université de Paris, *Revue Critique*.

« L'édition proprement dite est faite avec un grand scrupule »; « dans l'immense domaine de la philologie romane, M. H. C. s'est fait une spécialité du moyen-âge français et particulièrement du XV^e^ siècle ». (M. F. BRUNOT).

Le *Mistere* est particulièrement important pour l'histoire de la langue. Parmi les quatre mille mots relevés au *Glossaire*, un certain nombre jusqu'ici inconnus, s'ajoutent au Trésor du vocabulaire de l'ancien français.

« Les sources légendaires du drame, la mise en scène, les ressources de la versification et d'une langue savoureuse, toutes les parties intéressantes du sujet ont été étudiées avec une science précise et une netteté d'exposition vraiment remarquables ». (M. E. ROY, *Revue de Philologie fr.*)

« M. Chatelain mérite assurément des éloges pour la façon dont il s'est acquitté d'une tâche longue et rebutante ». (M. P. MEYER, *Romania*).

« C'est là une très importante contribution à l'histoire de notre ancien théâtre que rien ne peut servir plus efficacement que des publications de textes, soignées comme celle-ci ». (M. A. JEANROY).

« La façon dont a été conduite la publication fait le plus grand honneur à la Société Académique de Saint-Quentin et à M. Henri Chatelain ». « ...J'y ai trouvé, ainsi que dans les commentaires qui l'accompagnent, des raisons de fortifier l'estime que m'inspire l'éditeur, et j'ai pu y glaner pour moi une foule de choses » (M. F. BRUNOT).

« En résumé, édition excellente et recommandable à tous égards ». (M. Gust. COHEN, *Zeitschrift für französische Sprache und Litteratur*).

Le *Mistere de saint Quentin* forme un beau volume in-4° raisin de LXXV-454 pages, imprimé sur papier de luxe, en caractères neufs, avec filets rouges encadrant chaque page. Il n'a été tiré qu'à deux cent cinquante exemplaires.

Prix : 30 fr. (sur vélin) et 40 fr. (sur vergé de Hollande).

Du même auteur : **Recherches sur le vers français au XV^e^ siècle**. Paris, Champion, 1908, XXXIV-277 pages (*Bibliothèque du XV^e^ siècle*, t. IV.) Prix : 10 francs.

Vient de paraître :

WERNER SÖDERHJELM
Professeur à l'Université de Helsingfors.

LA
NOUVELLE FRANÇAISE
AU XV^e SIÈCLE

Fort vol. in-8° de 240 pages..... 7 fr. 50

TABLE DES MATIÈRES

PRÉFACE..... IX
CHAPITRE PREMIER.— Introduction. La Nouvelle française avant le XV^e siècle. 1
CHAPITRE DEUXIÈME. — Les Quinze Joyes du Mariage..... 29
CHAPITRE TROISIÈME. — Antoine de La Sale : ses œuvres authentiques..... 73
CHAPITRE QUATRIÈME. — Les Cent Nouvelles nouvelles..... 111
CHAPITRE CINQUIÈME. — Les Arrests d'Amour..... 159
CHAPITRE SIXIÈME. — Jehan de Paris..... 192
CHAPITRE SEPTIÈME. — Les Nouvelles de Sens. — Résumé..... 217

Forme le t. XII de la **Bibliothèque du XV^e siècle,** dont suit la liste :

T. I. — **P. Champion.** GUILLAUME DE FLAVY..... **10 fr.**
T. II. — **Le même.** CRONIQUE MARTINIANE..... **6 fr.**
T. III. — **Le même.** LE MANUSCRIT AUTOGRAPHE DES POÉSIES DE CHARLES D'ORLÉANS. 18 facsimilés..... **10 fr.**
T. IV. — **H. Chatelain.** RECHERCHES SUR LE VERS FRANÇAIS AU XV^e SIÈCLE..... **10 fr.**
T. V. — **P. Champion.** CHARLES D'ORLÉANS, JOUEUR D'ÉCHECS. In-4, planches..... **3 fr.**
T. VI. — **E. Langlois.** NOUVELLES FRANÇAISES INÉDITES DU XV^e SIÈCLE..... **5 fr.**
T. VII. — **P. Champion.** LE PRISONNIER DESCONFORTÉ..... **5 fr.**
T. VIII. — **G. Doutrepont.** LA LITTÉRATURE FRANÇAISE A LA COUR DES DUCS DE BOURGOGNE..... **12 fr.**
T. IX. — **Ch. Petit-Dutaillis,** DOCUMENTS NOUVEAUX SUR LES MŒURS POPULAIRES ET LE DROIT DE VENGEANCE DANS LES PAYS-BAS AU XV^e SIÈCLE..... **6 fr.**
T. X. — **Caillet.** RELATIONS DE LYON AVEC LA BRESSE ET LE MACONNAIS..... **2 fr. 50**
T. XI. — **P. Champion.** LA LIBRAIRIE DE CHARLES D'ORLÉANS, avec album de 34 phototypies..... **20 fr.**
T. XII. — **Soderhjelm.** LA NOUVELLE FRANÇAISE AU XV^e SIÈCLE.
Chronique de Bonaccorso Pitti. ÉPISODES DE SÉJOUR D'UN ITALIEN EN FRANCE A LA FIN DU XIV^e SIÈCLE. Traduction par Marcel SCHWOB ; notes et préface par Léon MIROT. In-8 (*sous presse*). — **Gringore,** par Charles OULMONT (*sous presse*). — **La vie de Charles d'Orléans,** par P. CHAMPION (*sous presse*).

Pérouse (G.), archiviste de la Savoie. — **Georges Chastelain.** ÉTUDES SUR L'HISTOIRE POLITIQUE ET LITTÉRAIRE DU XV^e SIÈCLE, 1910. In-8. **3 fr.**
Nève (Joseph). ANTOINE DE LA SALLE, SA VIE ET SES OUVRAGES, d'après des documents inédits, suivi du RÉCONFORT DE MADAME DUFRESNE, d'après le manuscrit unique de la Bibliothèque Royale de Belgique, du PARADIS DE LA REINE SIBYLLE, etc., par Antoine de la Salle, et de FRAGMENTS ET DOCUMENTS INÉDITS tirés des Bibliothèques de France et de Belgique. **4 fr.**

Antoine THOMAS, membre de l'Institut, professeur à l'Université de Paris. **Le comté de La Marche et le Parlement de Poitiers (1418-1436).** Recueil de documents inédits tirés des Archives nationales, précédé d'une étude sur la *Géographie historique de la Marche aux XIV^e et XV^e siècles*. 1910. In-8 de LXXIX-314 pages, avec carte en couleurs..... **12 fr.**

MÉLANGES OFFERTS A M. ÉMILE CHATELAIN

Membre de l'Institut, directeur-adjoint à l'École pratique des Hautes Études,
Conservateur de la Bibliothèque de l'Université de Paris

par ses élèves et ses amis

Fort volume in-4 de XVI-668 pages et 36 planches en phototypie (*Presque épuisé*)..... **50 fr.**

Ces mélanges de bibliographie et de paléographie, offerts au savant auteur de la *Paléographie des classiques latins*, tirés à **501** exemplaires numérotés ont recueilli **476** souscripteurs.

MÉLANGES DE PHILOLOGIE ROMANE
ET D'HISTOIRE LITTÉRAIRE

offerts à M. Maurice Wilmotte

à l'occasion du 28^e anniversaire de son enseignement

1 tome en 2 volumes in-8° et planches (*presque épuisé*)..... **20 fr.**

Ouvrage **prochainement terminé** et dont le **prix sera alors augmenté**

Atlas linguistique de la France

par J. GILLIÉRON, *directeur-adjoint à l'école pratique des Hautes Études*,
et par E. EDMONT.

Les 35 livraisons de 50 cartes chacune (complet)..... **875** fr.

L'œuvre gigantesque entreprise par MM. Gilliéron et Edmont est une réponse à l'appel lancé par Gaston Paris : « Il faudrait, disait-il, que chaque commune, d'un côté, chaque forme, chaque mot, de l'autre, eût sa monographie, purement descriptive, faite de première main, et traitée avec toute la rigueur d'observation qu'exigent les sciences naturelles... »

« Souhaitons que rien ne vienne entraver dans sa marche continue et rapide une publication qui, une fois achevée, rendra les plus grands services à la science, et qui trouvera bien difficilement sa pareille dans un autre pays. »

ADOLF TOBLER (*Deutsche Literaturzeitung*).

« Lorsque l'ouvrage sera achevé, nous serons en possession d'un incomparable recueil de matériaux pour toute espèce de recherches linguistiques. Qu'il soit donné aux auteurs de l'*Atlas* de terminer sans encombre leur travail pénible et désintéressé : ils ont érigé un *monumentum aere perennius*. »

MEYER-LUBKE (*Literaturblatt für germanische und romanische Philologie*).

« L'immense trésor que l'*Atlas* présente abondamment occupera pendant de longues années de nombreux savants qui assimileront, utiliseront et mettront en ordre ses résultats. C'est pourquoi je rappelle de toutes mes forces, comme je l'ai fait dans le *Zeitschrift*, XXVIII, 495, 6, l'importance considérable de l'*Atlas linguistique* des deux Gilliéron et Edmont, non seulement en ce qui touche la linguistique, la grammaire, la lexicologie et la philologie, mais encore en ce qui concerne l'archéologie et l'histoire de la civilisation.

WENDELIN FOERSTER (*Zeitschrift für Romanische Philologie*).

« L'*Atlas* économise le temps du savant en lui apportant à pied d'œuvre les matériaux dont il a besoin pour ses spéculations. N'est-ce rien, que de pouvoir instantanément, grâce à une carte qu'on embrasse d'un coup d'œil, trouver et grouper sous la même idée un millier de formes dont la recherche dans les lexiques spéciaux de chaque région demanderait un loisir énorme ? Mais ce n'est là que son moindre avantage. Le butin scientifique n'y est pas seulement facile à recueillir, il y est infiniment plus riche que partout ailleurs, car beaucoup de faits intéressants y sont, si je ne me trompe, relevés pour la première fois. »

A. THOMAS (*Journal des savants*).

Cartes muettes : Petit format, 0.15 ; grand format, 0.30.

Sous presse : **Tables de l'Atlas linguistique.**

Ouvrages de M. J. GILLIÉRON :

Patois de la commune de Vionnaz (Bas-Valais). Accompagné d'une carte. 1880, gr. in-8..... **7** fr. **50**

Table analytique des dix premiers volumes de la Romania (1872-1881). 1885, gr. in-8..... **8** fr.

Petit atlas phonétique du Valais roman (Sud du Rhône). In-8 oblong, *cartes* **10** fr.

— et MONGIN (J.). **Étude de Géographie Linguistique « Scier » dans la Gaule Romane du Sud et de l'Est.** 1905, gr. in-8 et 5 cartes en couleurs..... **5** fr.

Exposé entièrement nouveau d'une distribution géographique des mots : les auteurs ont pris pour bases de leurs recherches les cartes de l'*Atlas Linguistique*. On pourra voir par l'étude du mot *Scier* combien de travaux similaires originaux et neufs peuvent être tirés des planches de l'*Atlas* de Gilliéron et Edmont.

Pour paraître prochainement :

J. GILLIÉRON, J. MONGIN et M. ROQUES. **Études de géographie linguistique**, avec nombreuses cartes en couleurs.

En vente les *dix derniers exemplaires* de Frédéric MISTRAL. **Lou tresor dou felibrige.** DICTIONNAIRE PROVENÇAL-FRANÇAIS, 2 volumes in-4°..... **120** fr.

J. BÉDIER, professeur au Collège de France.

LES LÉGENDES ÉPIQUES

Recherches sur la formation des chansons de geste.

I. — Le cycle de Guillaume d'Orange. In-8..... **8** fr.

II. — La légende de Girard de Roussillon. — La légende de la conquête de la Bretagne par le roi Charlemagne. — Les chansons de geste et les routes d'Italie. — Ogier de Danemark et Saint Faran de Meaux. — La légende de Raoul de Cambrai. In-8..... **8** fr.

T. III et IV. *Sous presse.*

PAUL MEYER, de l'Institut.

Documents linguistiques du midi de la France

1909. Fort vol. In-8 et cartes..... **25** fr.

Lazare SAINÉAN. **L'argot ancien** (1455-1850). Ses éléments constitutifs, ses rapports avec les langues secrètes de l'Europe méridionale et l'argot moderne. *Grand Prix Volney.* 1907. Beau volume petit in-8..... **5** fr.

J. LOTH, *Professeur au Collège de France.* **Les noms des saints bretons.** 1910. In-8 de 149 pages..... **3** fr.

LEFRANC (Abel), *professeur de langue et littérature françaises modernes au Collège de France.* Les lettres et les idées depuis la Renaissance (tome premier). **Maurice de Guérin** d'après des documents inédits. 1910. Beau volume in-8 écu, orné d'un portrait gravé sur bois par Jacques Beltrand et de cinq gravures et fac-similés. 2e édition. **5** fr.

Mémoires de la Société de linguistique de Paris. Tome XVI, 4e fascicule. In-8..... **6** fr.

Récents volumes parus : T. XIV, 6 fasc., **36** fr. — T. XV, 6 fasc., **36** fr. — T. XVI, fasc. 1, 2 et 3, chaque **6** fr.

MAIGRON (Louis), *professeur à l'Université de Clermont-Ferrand.* **Le romantisme et les mœurs**, essai d'étude historique et sociale d'après des documents inédits. 1910. In-8 de XIX-508 pages, sous couverture romantique..... **8** fr.

MATHIEU (S. E. le Cardinal), *de l'Académie française.* **Œuvres oratoires, Lettres pastorales et Discours académiques**, avec un avant-propos, un portrait et le discours prononcé aux obsèques, par Maurice BARRÈS, *de l'Académie française.* 1910. Beau volume in-8 et portrait..... **6** fr.

— **L'ancien régime en Lorraine et Barrois**, 1608-1789. 1907, in-8, 5e édition. **7** fr. **50**

MISTRAL (Frédéric). **La Genesi.** Traducho en prouvençau — E mé lou latin de la vulgato vis-à-vis el ou francès en dessouto, pèr J.-J. BROUSÉON. E, en tésto, lou retra dou felibre. 1910. Beau volume in-8 carré, avec un portrait et un autographe **5** fr.

PLATTARD (Jean), *agrégé de l'Université, docteur ès lettres.* **L'Œuvre de Rabelais** (Sources, Invention et Composition). 1910, grand in-8 de 400 pages..... **8** fr.

E. GÉRARD-GAILLY. **Un académicien grand seigneur et libertin au XVIIe siècle, BUSSY-RABUTIN.** Sa vie, ses œuvres et ses amies. In-8 de XIII-427 pages. (*Couronné par l'Académie française*)..... **6** fr.

A. LE BRAZ. **Au Pays d'Exil de Chateaubriand.** 1909. Beau volume in-12 **3** fr. **50**

TRÈS RECOMMANDÉ **TRÈS RECOMMANDÉ**

1.200 pages par an

La plus complète, la plus sûre et la moins coûteuse des Bibliographies

BULLETIN MENSUEL DES RÉCENTES PUBLICATIONS FRANÇAISES

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

Nouvelle série méthodique :

Abonnement : Un an, **10** fr. — Union postale, **12** fr.
Année écoulée (1909), **15** fr.

Sur papier pelure imprimé d'un seul côté et pour coller sur fiches, **15** fr.

Le **Bulletin des récentes Publications françaises**, *que publie la Bibliothèque nationale*, groupe dans un **classement méthodique** les ouvrages consacrés à l'étude de questions similaires.

Les ouvrages qui peuvent être classés dans deux divisions à la fois du cadre méthodique sont représentés dans l'une par la notice elle-même, et dans l'autre par un renvoi à cette notice. De la sorte chacun peut, en lisant chaque mois le ou les paragraphes du Bulletin correspondant à ses études, se tenir au courant des publications nouvelles susceptibles de l'intéresser.

Les notices des **livres anciens** ainsi que les **notices des cartes et plans entrés à la section de Géographie** de la Bibliothèque, **forment des listes particulières** ainsi que **les recueils de fac-similés** et des **albums de planches gravées.**

Les douze fascicules mensuels sont complétés par une **double table annuelle**, l'une des **noms des auteurs, éditeurs** et **traducteurs**, l'autre des **mots typiques** caractérisant spécialement le sujet traité dans chacun des ouvrages mentionnés.

Grâce à ces tables, les volumes annuels du **Bulletin** constitueront des instruments de recherches bibliographiques permettant de retrouver à partir de 1909 les ouvrages publiés en France sur les sujets les plus particuliers.

Ouvrages de Camille CHABANEAU

Correspondant de l'Institut.

La plupart en très petit nombre.

Histoire et théorie de la conjugaison française. Nouvelle édition, revue et augmentée. 1878, in-8..... 5 fr.

Fragments d'un mystère provençal découverts à Périgueux, publiés, traduits et annotés. 1874, in-8.... 3 fr.

Grammaire gasconne et française (*Dax 1734*), par DE GRATELOUP. 1887. In-8..... 3 fr.

Comput en vers provençaux... traduit et annoté. 1881, in-8..... 3 fr.

Traduction des psaumes de la pénitence en vers provençaux, publiée pour la première fois d'après le manuscrit d'Avignon. 1881, in-8..... 3 fr.

La langue et la littérature du Limousin. 1882, in-8..... 3 fr. 50

Fragments d'une traduction provençale du roman de Merlin. 1883, in-12..... 3 fr.

Les sorts des apôtres, texte provençal du XIIIe siècle. Publié avec l'original latin. 1881, in-8..... 3 fr.

Fragment d'un chansonnier provençal. 1891, in-8..... 1 fr.

Le roman de Galerent, comte de Bretagne, par le Trouvère Renaut. Edit. A. BOUCHERIE [p.p. C. CHABANEAU). 1888, in-8..... 6 fr.

Paraphrase des litanies en vers provençaux, publiée d'après le ms. d'Avignon avec une introduction, des notes et un appendice. 1886, in-8. 3 fr. 50

Le Parnasse provençal, par le P. Bougerel, prêtre de l'Oratoire, publié d'après le manuscrit d'Aix, avec notes et additions. 1888, in-12..... 4 fr. 50

Varia Provinciala. Textes provençaux en majeure partie inédits, annotés. 1889, in-8..... 4 fr. 50

Le roman d'Arles, texte provençal... d'après le ms. de M. Paul Arbaud. 1889, in-8..... 4 fr.

Le romanz de saint Fanuel et de sainte Anne et de Nostre Dame et de Nostre Segnor et de ses apostres... d'après le ms. de Montpellier. 1889, in-8. 4 fr. 50

La prise de Jérusalem ou la vengeance du Sauveur, texte provençal. 1890, in-8..... 4 fr.

Vie de saint Georges d'après le ms. de la B. N. 1897, in-8..... 3 fr.

Le livre des franchises et libertés des habitants de Saint-Pons et autres documents en langue d'Oc de Saint-Pons et de la Salvetat (1442-1600). 1897, in-4..... 3 fr. 50

— et J.-B. NOULET. **Deux manuscrits provençaux** du XIVe siècle contenant des poésies de Raimon de Cornet, de Peire de Ladils et d'autres poètes de l'École toulousaine, publiés...avec introduction, notes, glossaire et appendice. 1888, in-8..... 15 fr.

Livre des Privilèges de Manosque. Cartulaire municipal latin-provençal (1169-1815) suivi de remarques philologiques sur le texte provençal, par ISNARD et CHABANEAU, in-4. 15 fr.

Joseph Anglade, professeur à l'Université de Toulouse.

Le troubadour Guiraut Riquier

Étude sur la décadence de l'ancienne poésie provençale.

Beau volume in-8, XVIII-350 pages.

Au lieu de 10 fr. : Pour les abonnés à nos revues et les souscripteurs aux « Mélanges G. Paris », *Momentanément* : **Net**..... 7 fr.

Viennent de paraître :

Edmond FARAL

LES JONGLEURS EN FRANCE AU MOYEN AGE

In-8 de XI-339 pages..... 7 fr. 50

MIMES FRANÇAIS DU MOYEN AGE

Contribution à l'histoire du théâtre comique au moyen âge. In-8..... 5 fr.

MACON, PROTAT FRÈRES, IMPRIMEURS

DU MÊME AUTEUR A LA MÊME LIBRAIRIE

et en petit nombre.

Étude sur le rôle de l'accent latin dans la langue française. In-8..... 5 fr.

De Pseudo-Turpino. In-8..... 2 fr.

Dissertation critique sur le poème latin du Ligurinus, attribué à Gunther. In-8..... 2 fr.

Les contes orientaux dans la littérature française du moyen âge. In-8. 1 fr.

La légende de Saladin. In-4..... 3 fr.

L'anneau de la morte. Histoire d'une légende. In-4..... 1 fr. 50

La légende des infants de Lara. In-4..... 2 fr.

La littérature normande avant l'annexion (912-1204). In-8..... 2 fr. 50

Le roman du comte de Toulouse. In-8..... 1 fr. 50

Les danseurs maudits. Légende allemande du XIIe siècle. In-4..... 1 fr. 50

Les plus anciens mots d'emprunt du français. In-4..... 2 fr.

La vie de saint Alexis. Poème du XIe siècle. Texte critique accompagné d'un lexique complet et d'une table des assonances [édition revue par MARIO ROQUES]. 1909, in-12..... 1 fr. 50

Histoire poétique de Charlemagne, reproduction de l'édition de 1865 augmentée de notes nouvelles par l'auteur et par M. P. Meyer et d'une table alphabétique des matières. 1905, in-8..... *Epuisé.*

Réimpression à petit nombre.

A part : **Notes nouvelles par l'auteur et par M. Paul Meyer. 1905.** In-8.. 3 fr.

En collaboration avec L. PANNIER. **La vie de saint Alexis,** poème du XIe siècle et renouvellement des XIIe, XIIIe et XIVe siècles, publiés avec préface, variantes, notes et glossaires. Gr. in-8..... 15 fr.

F. DIEZ. **Introduction à la grammaire des langues romanes.** Traduit de l'allemand. In-8..... 3 fr.

Mélanges linguistiques. I. *Latin vulgaire et langues romanes.* — Romani-Romania. — L'appendix Probi. — Version latine de l'Heptateuque. — L'altération romane du *C* latin. — La dissimilation consonantique dans les langues romanes.

II. *Langue française* : Grammaire historique de la langue française. — Histoire de la langue. — Phonétique : O fermé. — Français R = D. — La vie des mots. — Les plus anciens mots d'emprunt. — Dictionnaire de la langue française. — La grammaire et l'orthographe. — Les parlers de France.

III. *Notes étymologiques* : — Abrier, abri. — Accoutrer; fatras. — Andain. — Avoir son olivier courant. — Bascauda. — Boute en courroie. — Choisel. — Dehé. — Diner. — Faite. — Ficatum en roman. — Guet-apens. — A. Fr. laïs. — Navrer. — Nuptias. — Poulie. — Trouver. — Vapidus « Fade », etc... etc...

Appendice : De l'histoire de l'orthographe française.

Index des auteurs et des textes cités. — Index des mots. (*Ces Index forment 50 pages : ce chiffre donne un aperçu de l'importance de l'ouvrage et des matières étudiées.*) 1906-1909. In-8, 800 pages..... 25 fr.

Bibliographie des travaux de GASTON PARIS, par J. BÉDIER et M. ROQUES. 1904, 1 vol. in-8 carré, pap. de Hollande (van Gelder), avec un portrait de G. Paris (tirage à petit nombre). Presque épuisé..... 8 fr.

En préparation, de GASTON PARIS : **Mélanges d'histoire et de littérature.** — **Mélanges folkloriques.**

BOSTON PUBLIC LIBRARY
3 9999 05676 981 1

LES CLASSIQUES FRANÇAIS DU MOYEN AGE

Collection de textes français et provençaux antérieurs à 1500

PUBLIÉS SOUS LA DIRECTION DE MARIO ROQUES

Cette collection de textes critiques rigoureusement établis, munis des variantes essentielles et accompagnés de courtes introductions et de glossaires des mots rares, est appelée à rendre aux romanistes les mêmes services qu'a rendus aux philologues classiques la *Bibliothèque Teubner*. A l'exactitude scientifique, à l'élégance de la forme, elle unira la modicité du prix ; enfin la publication sera assez rapide pour que d'ici à peu d'années cette collection puisse constituer une véritable bibliothèque française médiévale.

D'octobre 1910 à la fin de 1911 dix volumes au moins seront mis en vente ; paraîtront tout d'abord :

La chastelaine de Vergi	édité par	GASTON RAYNAUD.
Villon, ŒUVRES	« «	AUGUSTE LONGNON.
Le Garçon et l'Aveugle	« «	MARIO ROQUES.
Courtois d'Arras	« «	EDMOND FARAL.
Philippe de Novare, MÉMOIRES	« «	CHARLES KOHLER.
Le jeu de la Feuillée	« «	ERNEST LANGLOIS.
Colin Muset, CHANSONS	« «	JOSEPH BÉDIER.
Aucassin et Nicolette	« «	MARIO ROQUES.
Le Coronement Looïs	« «	ERNEST LANGLOIS.

Le prix approximatif de chaque volume de cette collection variera de 1 à 3 francs, suivant l'importance du volume.

GASTON PARIS

La vie de SAINT ALEXIS

Texte critique accompagné d'un lexique complet et d'une table des assonances

Nouvelle édition [revue par M. Roques]. In-12, 63 pages. Prix. **1 fr. 05**

Léopold DELISLE

De l'Institut, administrateur honoraire de la Bibliothèque Nationale.

INSTRUCTIONS ÉLÉMENTAIRES ET TECHNIQUES

POUR LA

MISE ET LE MAINTIEN EN ORDRE

« Des livres d'une bibliothèque »

QUATRIÈME ÉDITION, REVUE

1910, in-8, 94 pages..... 2 fr.

Une circulaire du Ministre de l'Instruction Publique en date du 18 octobre 1909, relative au catalogue et au classement des bibliothèques des lycées et collèges recommande les *Instructions* de M. L. Delisle de façon toute spéciale et comme « **le meilleur guide en la matière** ».

En octobre : du même auteur.

INSTRUCTIONS POUR LA RÉDACTION D'UN CATALOGUE DE MANUSCRITS

MACON, PROTAT FRÈRES, IMPRIMEURS